Umbro Apollonio

"Gazzetta di Venezia", 3/4-3-1945

CRONACHE D'ARTE

« Scipione » di Apollonio e la mostra al Cavallino

Pochi giorni dopo la morte di Scipione, avvenuta in un sanatorio di Arco il 9 novembre 1933, Oppo scriveva nella « Tribuna »: « La pittura di Scipione è stata un'apparizione fra noi: un'apparizione fantàstica e tragica che aveva un accento nuovo, sconcertante; qualcosa di terribilmente frettoloso e denso come di chi avesse da dire in breve moltissime cose, come di chi volesse fermare ancora per un attimo il chiudersi di una giornata nel fulgore del tramonto ».

Parole giustissime, pur dette così nell'accento commosso di una rievocazione giornalistica. Infatti, a rivederla pur oggi, a distanza di oltre dieci anni, la pittura di Gino Bonichi dà sempre quella sensazione sconcertante di tragica rapidità, dove il dramma dell'uomo pare travalichi ogni volta la forma poetica e il fatto di gusto in cui l'opera sua si compone. Ma da un giudizio sulla pittura, il dramma o quella parte di dramma che nella pittura stessa non abbia trovato la sua liberazione catartica, deve rimanere estraneo. Avevamo, tra molti scritti di vario valore, la esemplare monografia del Marchiori, la quale, condotta con serietà critica e metodologica, fissava in una valutazione di sicuro equilibrio, i caratteri dell'arte scipionesca e gli elementi della sua formazione. Adesso, inaugurando la galleria del Cavallino una nuova mostra delle opere di Scipione, è uscita, a cura di Carlo Cardazzo, anche un'altra monografia, dovuta a Umbro Apollonio, che porta un notevolissimo contributo allo studio del pittore marchigiano.

L'attività proficua di Scipione, scrive l'Apollonio, « il vero periodo della sua produzione utile si racchiude negli anni 1929 e 1930. E i documenti di simile lavoro sono in vero sorprendenti per il grado di maturità da cui emanano. Ma sono brevemente numerabili quelle opere in cui l'artista ha potuto concludere un'assolutezza di resa equilibrata, un metro lirico largo ed epurato nel suo pronunciamento. E sarebbero secondo il mio avviso: « Ritratto della madre », « Natura morta col tubino », « Ritratto del Cardinale Decano », « Piazza San Giovanni ». Altrove la materia è meno sublimata oppure vi è una esaltazione non assunta in canto oppure sopravanzano elementi estranei a quella disposizione eccellentemente pittorica di cui Scipione era con larghezza dotato ». Il limite della realtà fantastica che il Bonichi voleva tradurre in pittura è visto dall'Apollonio soprattutto in una premessa intellettuale e letteraria. « Infatti quasi tutti i suoi quadri posseggono una qualità illustrativa, concedono un sia pur parco e sommesso risalto a oggetti simbolici, a gesti allusivi, che interrompono quella levatura su cui l'opera inizialmente pareva sostenersi. L'accento lirico e singolare allora viene a cadere su queste applicazioni di un compenso allusivo non riassorbito nel fondente pittorico. Avremo così la smorfia disumana de « Gli uomini che si voltano », l'ambiguità decadente de « La piovra », il fasto erotico de « Il risveglio della sirena », la fantomatica composizione dell'« Apocalisse », gli attributi araldici del « Ritratto del Cardinale Decano », il gusto satirico de « La cortigiana romana » e così via. Anche in simile atteggiarsi però della sua pittura verso forme arficiose, un po' teatrali e di capriccio (specialmente riscontrabili nei disegni), egli trovava modo di manifestare la sua particolare disposizione pittorica ». E poco più oltre l'Apollonio annota: « Se una cosa fa difetto a Scipione è proprio il raggiungimento di una saldezza di linguaggio figurativo. Egli si smarriva nelle sensazioni e nelle immagini. La sua eccitazione è violenta, rapida, brucia presto. La sua misura non ha precisa e costante coerenza. Egli non mostra preoccupazione alcuna di rinsaldare la sua natura in uno stile. Nè poteva averla se così spesso era attratto dagli abbandoni e dalle suggestioni d'un contenuto, se appena doveva formarsi, se appena doveva accedere a determinate forme storiche per modellare la sua forma. Esercitò il suo istinto con passione tenace e spese la sua breve vita in questo trovarsi ».

Quindi, sulla base di tali osservazioni, l'Apollonio prende in esame particolare con acutezza d'intuito alcune opere di Scipione, quali i dipinti « Natura morta col tubino », « La piovra », « Gli uomini che si voltano », «Cavallino», « Meditazione della poetessa », « Ritratto di Parenti » e « Ritratto di ragazza » e i disegni « Mosè », « Il Profeta in vista di Gerusalemme », « Osteria » e « Messa delle Maddalene », opere comprese tutte nella collezione Cardazzo, e che ora compongono questa bella mostra aperta da oggi nella galleria del Cavallino.

S. B.

Trieste, 6 aprile 1945

Caro Branzi,

appena oggi mi giunge, per la cortesia di un amico, il giornale in cui lei ha parlato con tanta chiarezza e simpatia del mio piccolo Scipione.

La ringrazio di cuore e la prego di gradire le mie cordialità.

Umbro Apollonio

Silvio Branzi

Giornale

"Il Gazzettino"

Venezia

ENTE AUTONOMO
"LA BIENNALE DI VENEZIA"

Venezia, lì 20 febb. 1948
Ca' Giustinian · Tel. 27858 - 28110

Caro Branzi,

leggo appena oggi la "Fiera letteraria" con la tua recensione al mio Seurat.

Mi fa piacere che tu sia d'accordo con me nella valutazione dell'artista, e ti ringrazio molto per l'attenzione che hai dedicato al mio saggio. –

Tanti cari cordiali tuo

Umbro Apollonio

Silvio Branzi
Gazzettino

Venezia
============

Umbro Apollonio

"Vernice", aprile-maggio 1948

NOTIZIARIO TRIESTINO

UMBRO APOLLONIO

al Circolo della Cultura e delle Arti

Lo scrittore e critico d'arte Umbro Apollonio ha parlato al Circolo della Cultura e delle Arti di fronte ad un colto e numeroso pubblico sulla Genesi della pittura moderna.

Quella dell'Apollonio è stata un'acuta e chiara disamina dei caratteri essenziali della pittura contemporanea, figlia diretta dell'impressionismo francese — prima vasta reazione al manierismo della pittura accademica — e dell'espressionismo cezanniano e vangoghiano.

L'oratore ha delineato sinteticamente le diverse correnti artistiche, le quali costituiscono il complesso panorama dell'odierna pittura, dal cubismo al fauvismo, dal futurismo all'astrattismo, dalla pittura metafisica al surrealismo ed ha giustamente e con molta efficacia messo in risalto l'apporto validissimo dato all'arte europea dai più grandi pittori italiani, da Modigliani a De Chirico, da Gino Rossi a Carrà, da Morandi a Scipione. Nè Apollonio ha dimenticato di asserire contro ogni facile e superficiale negazione dell'arte attuale, la vitalità e l'originalità di tale arte, alla quale spetta soprattutto il merito fondamentale di aver superato ogni specioso ed illusorio contenutismo veristico e di aver per la prima volta inteso, con teoretica consapevolezza, il fatto estetico come un fenomeno di creazione assoluta e totale.

«Situazione di crisi?», si è chiesto, concludendo, l'oratore; ed ha risposto con queste parole, che sono degne di essere qui riportate ed offerte alla meditazione attenta di quanti hanno a cuore le sorti dell'arte: «Sia anche così. Ma potenzialmente ogni artista ha in sè oggi come ieri la facoltà per risolvere questa crisi: l'esperienza in cui gravita e le doti di cui si fregia non escludono una pienezza di risultato. Le premesse per una conquista esistono. La nuova cultura figurativa è presente con mezzi più che idonei, così a Milano come a Roma, così a Venezia come in questa nostra Trieste, aperta sul mare a raccogliere tutti i venti. Ed io mi auguro che voi riusciate a individuare questa nuova cultura, a rendervene ragione, ed apprezzarla, se avete partecipato all'esperienza storica che vi ho esposto e chiarito per sommi capi, e la quale ha dovuto di necessità presupporre in voi una conoscenza almeno sommaria degli artisti nominati. Credete, soltanto un lavoro che ricerchi la qualità e la libertà potrà segnare un valore valido e benefico, articolato nei destini inviolabili dell'anima, nelle non effimere ma profondamente concrete verità di quella realtà assoluta ch'è l'Arte.»

25 dic. 1948

Carissimo Silvio,

Tornato ieri da Catania apprendo l'esito del concorso e trovo il tuo affettuoso biglietto. Ti ringrazio per le felicitazioni e ti invio tutti i miei migliori rallegramenti per la tua affermazione. Al di là di tutto quanto si può dire, ritengo che possiamo essere lieti, e mi piace sopra tutto la lealtà che ho riscontrato nei concorrenti. Ma ancor di più mi piace essere accomunato a te nel riconoscimento: non ti nascondo che mi sarebbe doluto, per la stima e l'affetto che ti porto, vederti escluso. Invece è molto bello così, che tutti e due siamo stati riconosciuti. —

Buon Natale e buon Capodanno, caro Silvio, anche da parte di mia moglie, e da me, di più, un abbraccio

Tuo

[illegible]

VENEZIA 27.12.48

POSTE ITALIANE * 15.00

LA BIENNALE - VENEZIA

Prof. SILVIO BRANZI

~~"IL GAZZETTINO"~~

~~VENEZIA~~

==========

Trento

Via Maffei, 14

...lio Apollonio

"Minosse", 7 gennaio 1951

Apollonio presenta Fulgenzi

Dopo le molte critiche favorevoli degli illustri: Marchiori, Branzi, Perocco, circa l'operato del pittore Toni Fulgenzi, ecco il difficile avallo di quell'Aristarco della critica d'arte che è il dott. Apollonio. Il quale consenso non è venuto, si creda, con uno scritto elusivo, diplomatico, come spesse volte codesto severo critico ha sfornato, per esempio circa il pittore Bianconi o qualche giovinetto di Murano, ma è uno scritto convincente, entusiasta, ispirato sia nella cordialità umana, sia per la precisione critica a un famoso su T. Fulgenzi di G. Breddo (novembre 1947).

Bastino queste parole dello « Apollonio per convincersi: «...il nostro interesse si è fermato sopratutto a quel suo operare per strutture ben equilibrate, a quel suo attento risonare del colore, a quel suo schivare ogni arbitrio e ogni improvvisazione ». Così scrive il severissimo Apollonio (già severo anche con Vedova) ed è da credere che è nato un nuovo ed ottimo pittore. Per di più è da avvertire che l'Apollonio si è intrattenuto sullo stesso argomento qualche anno fa e che l'insistervi con questo tono positivo e commosso, in occasione della mostra del Fulgenzi a Milano, denota che l'opera del Fulgenzi è da seguirsi con attenzione, sopratutto da parte di quei critici e di quei pittori d'avanguardia che ancora sono scettici sull'argomento.

B. S.

ARCHIVIO STORICO
D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

23 febb. 1951

Carissimo Silvio,

cos'è di te?

Non ti sei più fatto vivo.
E allora eccoti i libri che ti avevo promesso e che non ti "degni" di venire a ritirare.

Da Torento più due volte mi han chiesto quando ti deciderai a farti rimborsare il viaggio!

Fatti vivo e credi sempre al mio più caro affetto

Tuo Umbro

Silvio Branzi

Redazione del "Gazzettino"

Venezia

Umbro Apollonio

"Minosse" 10. 3. 51

Uno strano Comunicato della Biennale

Il 24 febbraio del corrente anno l'ufficio stampa della Biennale diramava un comunicato in cui si tratteggiava sommariamente la storia dell'Archivio Storico della Biennale (Arte contemporanea).

Fondato nel 1928, dal caro veneziano D. Varagnolo fu portato ad un potenziamento culturale, di aggiornata ed obbiettiva bibliografia, anche per merito del signor Gian, che ancor oggi è ritenuto la spina dorsale tecnica, l'ordinatore scrupoloso ed attento (ciò che è stato ommesso nel comunicato).

Con quella passione amorosa del Varagnolo si raggiunsero gli 8273 volumi. Disgraziatamente D. Varagnolo fu messo, appena raggiunti i limiti d'età, in congedo dalla sua carica, e poco dopo morì. Apprendiamo ora che al suo posto c'è il dott. U. Apollonio, che sapevamo esser negli uffici della Biennale, ma non di cui ancora conoscevamo il suo preciso incarico, che è quello di conservatore del detto Archivio in qualità di successore di D. Varagnolo, e che continua, con l'aiuto degli ottimi e approfonditi impiegati, senza fatica l'opera del Varagnolo. Senza fatica, anche perchè, lo Archivio, costruito con tale serietà e mole dal Varagnolo, oggi gode di una fama considerevole tanto da aver ricevuto (nel solo 1950) 785 volumi in omaggio di contro 352 volumi acquistati (con i soldi che oggi si mettono largamente a disposizione).

Ci aspettavamo di trovare, in questo comunicato, specificate le operazioni del concorso bandito per la successione a tale posto, e l'esito che informasse della vittoria del dott. U. Apollonio. Invece laconicamente (ed oscuramente) dice il comunicato: Quando U. Apollonio « subentrò » a D. Varagnolo.... ».

Ed è lecito informare la pubblica opinione in quale modo l'Apollonio « subentrò » in questa carica, poichè credo, nessuno seppe mai di alcun concorso bandito, come logico che si faccia, sopratutto oggi, quando lo stesso Ufficio stampa della Biennale definisce detto Archivio » un Istituto di studio per l'arte moderna mondiale tra i rarissimi esistenti nel mondo e l'unico senza dubbio così bene attrezzato in Europa ». La qual cosa già si faceva sotto i fascisti i quali, nello Statuto ultimo del 1938, parlavano del necessario concorso e di altri ammenicoli necessari per ricoprire tale carica. Quindi il merito dell'Apollonio di aver acquistato 352 volumi e di averne ereditati 785 come omaggi ci sembra non costituire tali pezze d'appoggio per formarne la legalità della sua funzione. Preghiamo pertanto la Biennale che ci chiarisca questo punto, per noi del tutto oscuro.

B. S.

Può darsi,come scrive Umbro Apollonio in questo suo recente volume ("Pittura moderna italiana",editore Neri Pozza,Venezia) che le storie o le cronistorie sia consigliabile scriverle in età avanzata,quando,"caduti tutti gli stimoli polemici che più o meno impacciano persino ogni naturale serenità,e veramente vissuta da vicino tutta una vicenda per decenni e decenni,ci si trova davanti,quasi spontanea,una prospettiva dove gli attori di quella singolare e mutevole rappresentazione,cui abbiamo assistito con dissensi o consensi improvvisi,restano ormai fissati nelle loro parti,immobili nel loro significato di protagonisti oppure di comparse".

E sarà quistione di punti di vista nel valutar quegli stimoli,quegli impulsi polemici in ciò ch'essi han d'immediato,di adesivo o reattivo ai diversi atteggiamenti e sviluppi dell'arte contemporanea.Poiché,se l'età avanzata può attingere ad una maggiore serenità di giudizio,quella media o giovanile porta con sé il fermento di una emozione diretta,generata sul vivo del fatto artistico ancora in travaglio,attraverso cui l'interesse del critico,più che cogliere un risultato anche sottile e difficile,partecipa di una ricerca formativa,di uno sforzo di definizione,i quali soggiacciono,sì,alla polemica del tempo,e di essa a volte s'ingombrano e appesantiscono,ma recano tuttavia quanto mai pungente il gesto di un'esigenza attuale,da discriminare in un caos di gesti in contrasto come l'unico valido per la speranza che affaccia nel futuro.E la parola di chi scrive acquista allora un calore umano,una sollecitudine di impegni evidenti e risentiti,altrove difficilmente reperibili.

Nel libro dell'Apollonio i due momenti s'avvicendano,con un trapasso dall'uno all'altro appena appena sensibile.Né potrebbe avvenire altrimenti in un critico accorto e sagace.Vogliamo dire in altre parole che quanto più lo studioso s'allontana da quelle che in certo senso possono considerarsi le personalità ormai sicure della storia artistica contemporanea per avvicinarsi ed entrare nel processo delle forme ancora in elaborazione,tanto più il giudizio suo,che per quelle,pur nella perspicace acutezza dell'enunciazione,è dato sempre con un logico distacco e riposo,si fa per queste (così sostenuto è l'intento di prenderne chiara coscienza),se non meno esplicito,certo di una continua e sorvegliata prudenza,e tuttavia generosamente partecipe del tumulto creativo che le anima e le agita."L'arte - scrive l'Apollonio - è un farsi continuo,senza progresso,e noi possiamo tracciare la storia delle sue forme,del linguaggio che essa di volta in volta attua nel=

le personalità creatrici maggiori ed esemplari. In questo linguaggio, però, si confondono poi molti artisti, che, assumendolo, collaborano alla affermazione di un gusto. Noi sappiamo oramai che il presentarsi sul campo travagliato della storia di una personalità creatrice costituisce sempre una rivelazione il cui intervento sconvolge quell'abitudine che un'altra aveva consacrata". Si tratterà dunque di giungere alle opportune distinzioni, senza per altro dimenticare che "l'arte è sempre stata, in fondo, strumento sensibilissimo di ricezione degli stati in cui è venuta a trovarsi la civiltà", né risulta possibile pensare "distaccare la cultura artistica da quel complesso di tutte le forze spirituali che compongono non solo la storia, ma l'uomo medesimo".

Del resto, a definir l'ambiente in cui la pittura contemporanea italiana s'è sviluppata, il capitolo che l'Apollonio premette all'esame specifico dei vari artisti reca, con chiarezza davvero non comune, una messe quanto mai folta d'osservazioni e di dati. E quel che l'Italia fosse nei primi anni del novecento, mentre altrove si ponevano le premesse di ogni futuro sviluppo; quele il suo costume e il suo gusto, in un tempo in cui, non già le nuovissime formulazioni, ma nemmeno il movimento impressionistico trovava da noi un effettivo riconoscimento; e di che genere i suoi contatti e scambi con la pittura europea, quando, in contrasto con l'opinione dei pochi intelligenti assertori di una cultura sempre più vasta, la critica ufficiale, ispirata da un gretto nazionalismo, incitava invece gli artisti al disprezzo e al rifiuto di ogni esperienza straniera: appare qui, in codeste pagine introduttive, ampiamente documentato attraverso una serie di fatti in gran parte ignoti o malnoti, i quali, se di per se stessi possono apparire magari insignificanti, presi nel loro complesso risultano di un'eloquenza così serrata e persuasiva da sorprendere e convincere ognuno. E se è vero che a quel periodo ne successe un altro assai meno chiuso, è vero altrettanto che nella cecità si ricadde di nuovo in tempi più a noi vicini, quando al nazionalismo s'aggiungeva il razzismo, con la conseguenza di escluderci anor più "da quella vasta cultura che si affermava dovunque con una continuità assai fervida". Che sembran cose lontanissime, e sono di ieri: e addirittura incredibili, chi non ignori gli esempi del passato e riconosca "che proprio il momento della storia pittorica che ci ha dato gli artisti migliori è quello nel quale la vita culturale era libera e aperta".

Da siffatte premesse deriva nel libro dell'Apollonio il successivo disegno della pittura moderna italiana, considerata partitamente nelle varie paesonalità in cui essa s'afferma, a cominciare da quegli artisti che, sulla base di un formalismo tradizionale, "hanno accolto i riverberi dei focolai che allora andavano accendendosi in altre parti d'Europa, e sopra tutto da chi aveva alimentato le cor=

renti impressionistiche e neo-impressionistiche risolvendo in sé un fatto di poesia non accademico, forse non molto vivificante, ma sicuramente coltivato in una coscienza formale non soltanto ottica o di mestiere", per giungere a quelli che, rotti definitivamente i ponti col passato, trovano oggi le ragioni del loro fare soltanto nella persuasione di una civiltà pittorica capace di "riportar tutte le variazioni del tempo a una misura interiore che coincida con la propria verità". E se non sarà lo Spadini ad aprir l'elenco dei nomi, sarà certamente il Tosi, che meglio del primo - afferma l'autore - ha saputo ricuperarsi sur un ben diverso e più intenso centro di poesia. Quindi, fra gli artisti che seguono, ecco il Soffici, il Semeghini, il Modigliani e il Rossi; ecco il movimento futuristico con Boccioni e compagni; ecco la pittura metafisica con De Chirico; ecco Carrà e Morandi; ecco i gruppi del "novecento" e del "novecento italiano", e Funi e Carena e Marussig e Sironi; ecco Rosai, Viani e Bartolini; ecco Campligli e De Pisis; ecco Guidi, Casorati, Maccari, Scipione, Mafai, Melli e Pirandello; ecco Stradone, Scialoja, Magnelli, Soldati, Licini, Birolli, Cassinari, Guttuso, Santomaso, ed altri ancora. L'Apollonio è scrittore asciutto e ligio all'argomento, che mai si lascia prendere la mano da un gusto letterario fine a se stesso. Non svicola in considerazioni marginali alla critica, non divaga né si distrae in commenti estranei al tema assunto. S'attiene al soggetto con un rigore e una costanza ammirabili. E ciò non di meno la pagina che gli esce non è arida e greve, ma s'articola in un periodare duttile e svelto, ed anche ricco di umori, in cui la capacità del sentire e dell'esprimere rispecchia ogni volta con grande fedeltà il senso di una storia vissuta profondamente dall'interno. E si vedano, a riprova, i paragrafi su Tosi, su Semeghini, su Modigliani, sulla pittura metafisica, su Carrà, su Morandi, su De Pisis e su Scipione, che sono, a parer nostro, fra i migliori del volume.

"L'opera d'arte è un corpo unico in cui l'uomo si configura come totalità e in cui egli conduce la sua responsabilità storica a determinarsi autonomamente nella forma", dichiara l'Apollonio. Eppure, qualcosa che lega un artista all'altro c'è sempre, come un fattore comune che in un medesimo tempo condiziona in certo modo i tentativi più validi, anche se in apparenza disparatissimi, ad un istesso clima di civiltà artistica. Così i vari paragrafi di cui il volume dell'Apollonio si compone, possono, sì, valere ciascuno in sé, con piena indipendenza, ma più valgono nel contesto del tracciato che essi offrono, dove già la scelta di un nome e il suo eventuale accostamento ad altri nomi anticipano, sulle parole da dirsi, un primo giudizio o, per lo meno, esprimono quella meditata simpatia che tosto guida lo scrittore nella sua fatica di critico. Come dire insomma che l'intento dell'Apollonio, volto a tessere in una "rete di storia" il frutto dei suoi studi sull'arte italiana d'oggi, ha sortito per noi quell'esito che era, appunto, nella sua speranza, di giovare

cioè "all'intelligenza di chi voglia rendersi edotto sugli stati della pittura contemporanea".

E che uno studio come questo, oggi, che l'importante e in ~~xxxx~~ molte parti ancora attuale volume del Castelfranco s'è reso introvabile, e d'altri libri o fascicoli si sente oramai la limitatezza o la genericità panoramica, meritasse d'essere pubblicato, non ci par dubbio. In esso, è naturale, qualche squilibrio nella distribuzione dei singoli valori non manca, e si potrà non convenire su questa o ~~xxx~~ quella formula teorica, o richiedere per qualche artista una definizione più ampia e approfondita, e per altri, all'opposto, meno decisiva e autoritaria: ammettiamolo senz'altro. Ma di là da qualunque riserva possibile, il lavoro dell'Apollonio colma una lacuna nella storiografia artistica moderna, e rimane uno studio atteso da tempo e del quale sempre più era sentito il bisogno.

Silvio Branzi

U. Apollonio

Il Gazzettino
27 MAR. 195[illegible]

PER CHI VOGLIA RENDERSI EDOTTO SULLO STATO DELL'ARTE ITALIANA MODERNA

Una nuova ed utile storia della nostra pittura d'oggi

In questo libro Umbro Apollonio è scrittore asciutto, sempre ligio all'argomento, e rispecchia con grande fedeltà il senso di una vicenda vissuta profondamente dall'interno

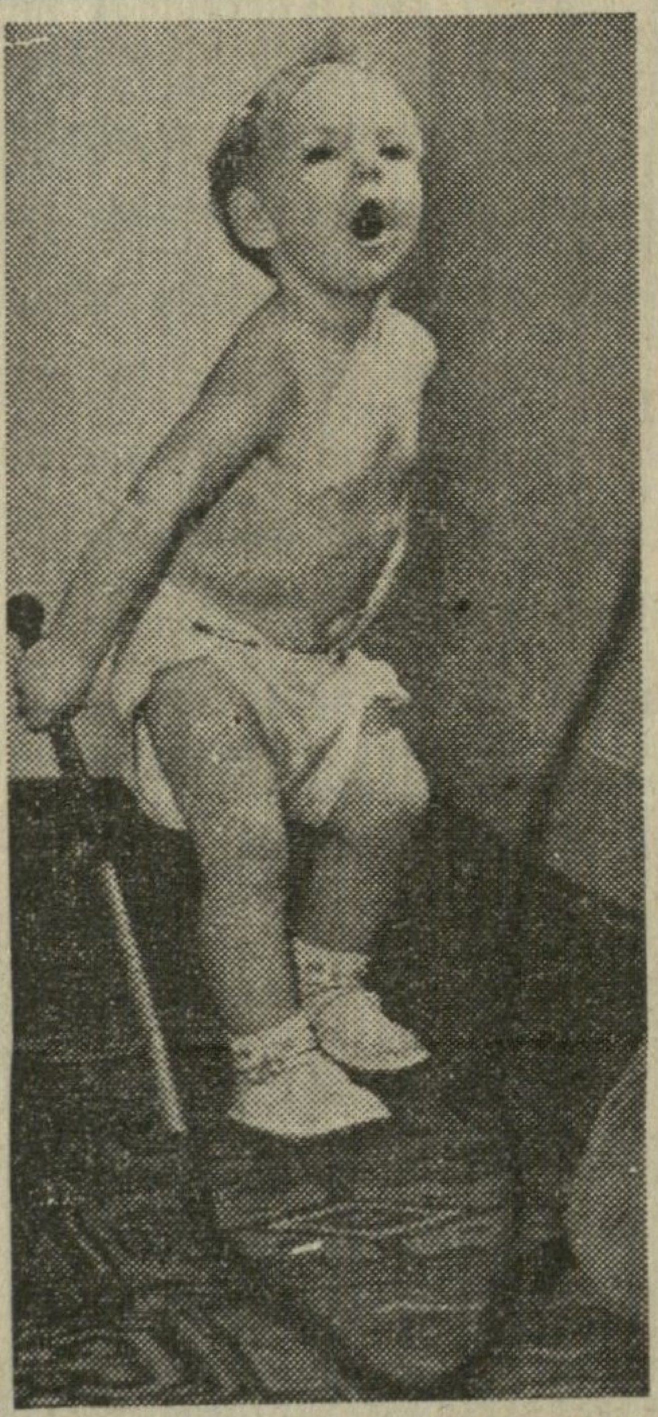
Può darsi, come scrive Umbro Apollonio in questo suo recente volume («Pittura moderna italiana», editore Neri Pozza, Venezia) che le storie o le cronistorie sia consigliabile scriverle in età avanzata, quando, «caduti tutti gli stimoli polemici che più o meno impacciano persino ogni naturale serenità, e veramente vissuta da vicino tutta una vicenda per decenni e decenni, ci si trova davanti, quasi spontanea, una prospettiva dove gli attori di quella singolare e mutevole rappresentazione, cui abbiamo assistito con dissensi o consensi improvvisi, restano ormai fissati nelle loro parti, immobili nel loro significato di protagonisti oppure di comparse».

E sarà questione di punti di vista nel valutar quegli stimoli, quegli impulsi polemici in ciò ch'essi han d'immediato, di adesivo o reattivo ai diversi atteggiamenti e sviluppi della arte contemporanea. Poichè, se l'età avanzata può attingere ad una maggiore serenità di giudizio, quella media o giovanile porta con sè il fermento di una emozione diretta, generata sul vivo del fatto artistico ancora in travaglio, attraverso cui l'interesse del critico, più che cogliere un risultato anche sottile e difficile, partecipa di una ricerca formativa, di uno sforzo di definizione, i quali soggiacciono, sì, alla polemica del tempo, e di essa a volte s'ingombrano e appesantiscono, ma recano tuttavia quanto mai pungente il gesto di un'esigenza attuale, da discriminare in un caos di gesti in contrasto come l'unico valido per la speranza che affaccia nel futuro. E la parola di chi scrive acquista allora un calore umano, una sollecitudine di impegni evidenti e risentiti, altrove difficilmente reperibili.

Nel libro dell'Apollonio i due momenti s'avvicendano, con un trapasso dall'uno all'altro appena appena sensibile. Nè potrebbe avvenire altrimenti in un critico accorto e sagace. Vogliamo dire in altre parole che quanto più lo studioso si allontana da quelle che in certo senso possono considerarsi le personalità ormai sicure della storia artistica contemporanea per avvicinarsi ed entrare nel processo delle forme ancora in elaborazione, tanto più il giudizio suo, che per quelle, pur nella perspicace acutezza dell'enunciazione, è dato sempre con un logico distacco e riposo, si fa per queste (così sostenuto è l'intento di prenderne chiara coscienza), se non meno esplicito, certo di una continua e sorvegliata prudenza, e tuttavia generosamente partecipe del tumulto creativo che le anima e le agita.

Del resto, a definir l'ambiente in cui la pittura contemporanea italiana s'è sviluppata, il capitolo che l'Apollonio premette all'esame specifico dei vari artisti reca, con chiarezza davvero non comune, una messe quanto mai folta d'osservazioni e di dati. E quel che l'Italia fosse nei primi anni del novecento, mentre altrove si ponevano le premesse di ogni futuro sviluppo; quali il suo costume e il suo gusto, in un tempo in cui, non già le nuovissime formulazioni, ma nemmeno il movimento impressionistico trovava da noi un effettivo riconoscimento; e di che genere i suoi contatti e scambi con la pittura europea, quando, in contrasto con l'opinione dei pochi intelligenti assertori di una cultura sempre più vasta, la critica ufficiale, ispirata da un gretto nazionalismo, incitava invece gli artisti al disprezzo e al rifiuto di ogni esperienza straniera: appare qui, in codeste pagine introduttive, ampiamente documentato attraverso una serie di fatti in gran parte ignoti o malnoti, i quali, se di per se stessi possono apparire magari insignificanti, presi nel loro complesso risultano di un'eloquenza così serrata e persuasiva da sorprendere e convincere ognuno.

Da siffatte premesse deriva nel libro dell'Apollonio il successivo disegno della pittura moderna italiana, considerata partitamente nelle varie personalità in cui essa s'afferma, a cominciare da quegli artisti che, sulla base di un formalismo tradizionale, «hanno accolto i riverberi dei focolai che allora andavano accendendosi in altre parti d'Europa», per giungere a quelli che, rotti definitivamente i ponti col passato, trovano oggi le ragioni del loro fare soltanto nella persuasione di una civiltà pittorica capace di «riportar tutte le variazioni del tempo a una misura interiore che coincida con la propria verità». E se non sarà lo Spadini ad aprir l'elenco dei nomi, sarà certamente il Tosi, che meglio del primo — afferma l'autore — ha saputo ricuperarsi su un ben diverso e più intenso centro di poesia. Quindi, fra gli artisti che seguono, ecco il Soffici, il Semeghini, il Modigliani e il Rossi; ecco il movimento futuristico con Boccioni e compagni; ecco la pittura metafisica con De Chirico; ecco Carrà e Morandi ecc. i gruppi del «novecento» e del «novecento italiano», e Funi e Carena e Marussig e Sironi; ecco Rosai, Viani e Bartolini; ecco Campigli e De Pisis; ecco Guidi, Cascrati, Maccari, Scipione, Mafai, Melli e Pirandello; ecco Stradone, Scialoja, Magnelli, Soldati, Libini, Birolli, Cassinari, Guttuso, Santomaso, ed altri ancora. L'Apollonio è scrittore asciutto e ligio all'argomento, che mai si lascia prendere la mano da un gusto letterario fine a sè stesso. Non svicola in considerazioni marginali alla critica, non divaga nè si distrae in commenti estranei al tema assunto. S'attiene al soggetto con un rigore e una costanza ammirabili. E ciò non di meno la pagina che gli esce non è arida e greve, ma s'articola in un periodare duttile e svelto, ed anche ricco di umori, in cui la capacità del sentire e dell'esprimere rispecchia ogni volta con grande fedeltà il senso di una storia vissuta profondamente dall'interno. E si vedano, a riprova, i paragrafi su Tosi, su Semeghini, su Modigliani, sulla pittura metafisica, su Carrà, su Morandi, su De Pisis e su Scipione, che sono, a parer nostro, fra i migliori del volume.



Questo piccolo australiano si esibisce a Londra, con i genitori sui teatri di varietà.

«L'opera d'arte è un corpo unico in cui l'uomo si configura come totalità e in cui egli conduce la sua responsabilità storica a determinarsi autonomamente nella forma», dichiara l'Apollonio. Eppure, qualcosa che lega un artista all'altro c'è sempre, come un fattore comune che in un medesimo tempo condiziona in certo modo i tentativi più validi, anche se in apparenza disparatissimi, ad un istesso clima di civiltà artistica. Così i vari paragrafi di cui il volume dell'Apollonio si compone, possono, sì, valere ciascuno in sè, con piena indipendenza, ma più valgono nel contesto del tracciato che essi offrono, dove già la scelta di un nome e il suo eventuale accostamento ad altri nomi anticipano, sulle parole da dirsi, un primo giudizio o, per lo meno, esprimono quella meditata simpatia che tosto guida lo scrittore nella sua fatica di critico. Come dire insomma che l'intento dell'Apollonio, volto a tessere in una «rete di storia» il frutto dei suoi studi sull'arte italiana d'oggi, ha sortito per noi quell'esito che era, appunto, nella sua speranza, di giovare cioè «all'intelligenza di chi voglia rendersi edotto sugli stati della pittura contemporanea».

E che uno studio come questo, oggi, che l'importante e in molte parti ancora attuale volume del Castelfranco s'è reso introvabile, e d'altri libri o fascicoli si sente oramai la limitatezza o la genericità panoramica, meritasse d'essere pubblicato, non ci par dubbio. In esso, è naturale, qualche squilibrio nella distribuzione dei singoli valori non manca, e si potrà non convenire su questa o quella formula teorica, o richiedere per qualche artista una definizione più ampia e approfondita, e per altri, all'opposto, meno decisiva e autoritaria: ammettiamolo senz'altro. Ma di là da qualunque riserva possibile, il lavoro dell'Apollonio colma una lacuna nella storiografia artistica moderna, e rimane uno studio atteso da tempo e del quale sempre più era sentito il bisogno.

Silvio Branzi

ARCHIVIO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

27/3/1957

Carissimo Silvio,

sei stato veramente troppo buono e mi hai messo in imbarazzo creandomi un podio che non so come potrò mantenere.
Ti ringrazio proprio di cuore, perché hai letto perfettamente, andando dentro alle questioni e sfiorando le fondamentali. E' bello vedere illustrato da altri quanto si è voluto dire! Non ho proprio nulla nulla da commentare: non ci manca nulla, e la mia gratitudine si aggiunge all'affetto che da tempo ti porto. —

Ma ne riparleremo tra breve, e il tuo consiglio mi sarà utile. Penso proprio che una revisione da parte tua su questo scritto mi potrà essere utilissima. —

A presto dunque e intanto un abbraccio dal tuo

Umbro

ARCHIVIO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE DI VENEZIA

STAMPE

Per Silvio Branzi
"Il Gazzettino"
Venezia

NERI POZZA

EDITORE

VENEZIA

SOCIETÀ A R. L.

DIREZIONE

VICENZA, PONTE SAN MICHELE, 13 - TEL. 3221

UFFICIO DI

VENEZIA: ~~CASTELLO, 3512 A - TEL. 20328~~

UFFICIO DI VENEZIA: LIDO, S. MARIA ELISABETTA, 65 - TEL. 61-344

ITALIANI!
SOTTOSCRIVETE PER LA LOTTA
CONTRO I TUMORI
C/C POSTALE 1/26603

VICENZA
23
1951



dott. SILVIO BRANZI

IL GAZZETTINO

Calle delle Acque

V E N E Z I A

Umberto Apollonio

Carissimo Branzi ,la ringrazio del bell'articolo odierno sul volume di Apollonio .Capita di raro di leggerne di così attenti e vivaci .
Grazie ancora dal Suo dev.mo

Neri Pozza

Vicenza,27 marzo 1951

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA

DELLA BIENNALE

VENEZIA

Cà Giustinian

IL CONSERVATORE

11 maggio 1951

Carissimo Silvio,

non avertene a male per il mio silenzio: sono di cattivissimo umore da qualche tempo, e quindi pigrissimo. Ti telefonai un giorno, ma tu eri partito. Ecco per Torino, (ottimo l'articolo e tale da chiarire la falsa impostazione critica di simili esposizioni).

Leggo oggi il "Vedova": sarà contento il barbone, ma che diranno di te i Cosciua e C.ie?

Ti mando qui una secca notizia che riguarda Pallucchini. Vedi di passarla: so che Pall. ci terrebbe. Ma purtroppo non ho elementi maggiori.

E poi? Cerchiamo di vederci: telefonami e, al caso, potresti fare una scappata al Lido per domenica. Ti va?

Tante tante affettuosità dal tuo

Umbro

Umbro Apollonio

60.936

Silvio Branzi

Redazione de "Il Gazzettino"

<u>V e n e z i a</u>

U. Apollonio

"Minosse", 30 giugno 1951

Apollonio Cronista Infedele

L'illustre critico concettoso dott. U. Apollonio, di nostra buona memoria, sembra non disdegnare di occuparsi di pettegolezzo cronistico su quanto si riferisce all'ambiente aritistico Veneziano. Si distrae dal suo lavoro serioso per l'aternità e verga una cartellina per il mensile (dopotutto inutile culturalmente e noioso per le velate nostalgie politiche) Carte Parlati dell'editore Vallecchi.

Tra le altre imprecisioni sembra che la scorsa volta abbia malamente redatto il resoconto di una significativa polemica, generata dal nostro giornale (ignorato dal raffinato e disdegnoso cronista e che avampò tutto l'ambiente artistico.

Vi ricordate di quella polemica donde il buon Marchiori se ne uscì con le ossa appestate? Quella polemica suscitata dallo scultore Salvatore, ripresa da Carena, Marchiori, Villa e Deluigi? Dunque l'Apollonio, costretto dalla sua funzione, data la proporzione del fatto, dov'è, se pur concisamente riportarla. Ma, poichè egli ha il culto dell'amicizia, che estrinseca in troppi articoli: « Simpatia per... », tentò di serbare fedeltà all'amico Marchiori. Così manipolò la notizia, onubilando la verità.

Ma il battagliero Carena, con una lettera a Vallecchi appoggiato giustamente da due note redazionali, riporta la verità per il suo sentiero. Trascriviamo: Ecco la lettera di Carena all'editore E. Vallecchi, direttore de « Le carte parlanti »: Caro Enrico, il signor Apollonio nel suo scritto riporta soltanto ciò che a lui preme: tanto per farmi passare per quello che non sono. Non riporta cioè l'ultimo mio scritto, ch'io ritengo indispensabile a chiarire la breve polemica. Rispondevo personalmente al signor Marchiori, che accusava le mostre organizzate da Maraini ed Oppo di nefasto spirito sindacale, mostre nelle quali, affermava, io avevo il posto che zoticamente meritavo. A questo ultimo giudizio non rispondevo , però chiaramente e semplicemente precisavo che gli artisti valorizzati in quelle deprecate. Mostre con sale personali, pareti premi, mostre postume, restano ancora oggi e forse anche nelle prossime Biennali gli uomini più validi e vivi: Carrà, Morandi, Marini, Artini, Manzù, Sironi, Casorati Severini, Semeghini, Tosi, Rosai, Mafai, Birolli, ed altri ancora ebbero tutti in quelle ormai lontane Mostre sindacali premi, sale, e pareti; la stessa Mostra all'ultima biennale del grande M. Rosso già era stata allestita uguale dalla Quadriennale di Roma.

Così rispondevo al signor Marchiori nell'ultimo scritto della breve polemica; ma il signor Apollonio ha creduto bene di non accennarlo nella sua non molto precisa relazione da Venezia. Questo per la verità; e potrei ancora aggiungere che io pure ebbi una parete (e il signor Apollonio lo sa) da me certo non richiesta, anzi con molta gentile premura invitato più volte dalla segreteria.

Felice Carena

* * *

E questo è il commento della redazione di Carte Parlanti: « E' anche questo un episodio del contrasto fra critici ed artisti in merito all'organizzazione elle mostre: ...La nostra opinione vorrebbe, in linea di massima essere favorevole ai critici: tuttavia dobbiamo riconoscere che, alcuni di essi si mostrano troppo spesso legati a questo piuttosto che quell'artista, donde la illeggittimità di certe scelte; o ricorrono, come nel caso in questione il Marchiori, ad argomenti che non riguardano affatto le questioni dell'arte ».

E questa lavatina di capo al « Club dell'amicizia » ci sembra opportuna per profilare il costume di un ambiente.

Umbro Apollonio

"Minosse", 9 febbraio 1952

"MINOSSE FA TESTO,, ?

Ci rallegriamo con il prof. Apollonio per la sua obbiettività. Esultiamo perchè egli ci ha posto sugli altari! «Sursum corda»!

E che? Gli è che sfogliando il panorama degli avvenimenti artistici in Italia, curato per le edizioni Lattes di U. Apollonio e M. Valsecchi, abbiamo osservato, scrupolosamente riportata, la polemica suscitata l'anno scorso dallo scultore Salvatore contro il «critico» Marchiori.

Ma valeva poi la pena citare «Minosse»? Questo giornaluncolo, ecc.

Ma forse la missione cronistica dei compilatori ha prevalso. E anche questa collabora per la verità. Anche se, sotto sotto, i compilatori abbiano voluto atteggiare la polemica in uno strano modo: denigrare Marchiori salvandolo.

E noi oggi difendiamo Marchiori. Perchè? Perchè pensiamo che un fatto di casa non dovesse uscire da questi limiti intimi senza storcersi nel buffo.

Ma forse tutto quello sproloquio documento non è stato compilato per pungere con freccia irata Deluigi? Perchè, riportando a un certo punto, una frase di Deluigi trovano il modo di ritorcergliela contro.

Apollonio; Apollonio sei ancora ragazzino! Perchè non frenare il fiele fino in fondo? Il tuo posto richiede più diplomazia!

Ma questo panorama è cosa, dopotutto, tendenziosa ed inutile.

Chi sa leggerci osserva come persista il giochetto di una microscopica falage di amicizie che già facevano parte a un defunto settimanale «Cronache Veneziane». Ecco lo spiritello «cattivetto» (e come presuntuoso) di un certo Sergio Levi che cerca di far ordine (con le lodi e con le denigrazioni) in Venezia! La smetta il Levi di ungere le ruote del «carro fantasma»!

Letto, invece, con profitto, un Saggio su Soldati di Marchiori, detto con perfida ironia dal Levi «il pontefice» (riferendosi al suo prestigio in una trattoria).

Interessante invece, più di ogni altro, lo scritto di Pallucchini su Tiepolo.

Invece la scelta delle poesie, i saggi tutte cose vecchie e mediocri.

Non sono quei nomi celebri (punto impegnati, poi) che compiono il profilo della nostra attuale cultura.

E', come qualcuno ha argutamente detto, una guida commerciale di una certa cultura.

Abbiamo, invece, notata una grave lacuna: un accenno all'opera di Minassian che nel 1951 si è un po' messa nell'ombra. Per ritrosia? Per più fortemente rifulgere poi? Questo il dilemma. Solo il panorama del 1952 ci darà la risposta.

so una nota tipografia locale.

Non solo, ma sembra, e questa voce deve essere inverosimile ,che la detta tipografia privilegiata si rifiutasse di presentare un eventuale preventivo ad un editore concorrente. E allora? Assurdità più assurdità dove si va a finire?

Ed ora ecco che il buon senso della Biennale sembra intervenire. Revoca il bando dell'asta con il vincolo di stampa alla tipografia locale e ne promette uno nuovo.

Umbro Apollonio

Marino

"La biennale di Venezia" n. 9

luglio 1952

Umbro Apollonio

Emporium

maggio 1953

pag. 238

(recensione del suo libro sull'impressionismo)

dei pittori contemporanei - Gli italiani presentati da uno studio di Umbro Apollonio

(DAL NOSTRO CORRISPONDENTE)

Parigi, luglio

L'arte francese è vissuta, dalla fine della guerra in poi, in un'atmosfera arroventata di polemica e di lotta. Gli echi di questa grande battaglia non si sono dileguati completamente, e spesso l'incendio si riaccende qua o là, provocando nuovi scontri e nuovi urti. Recentemente, un gruppo di giovani pittori è insorto contro la tirannia esercitata da Picasso sull'arte francese, e ha proposto di darlo alle fiamme come un eretico o un demonio. Qualche tempo addietro, una vasta offensiva contro l'arte astratta si era scatenata, alla quale avevano partecipato perfino dei grossi calibri.

Tutto ciò è segno di un sangue giovane e impaziente, non vi è dubbio; ed è per questo che l'arte francese contemporanea dà l'impressione di una grande vitalità. Ma non è sempre possibile, in questa enorme torre di Babele che è Parigi, farsi una idea chiara delle tendenze, dei valori, delle gerarchie. L'arte moderna è un colossale calderone nel quale bollono, alla rinfusa, delle idee, dei principii, delle affermazioni di ogni genere.

La rivista parigina Le soleil noir *ha tentato di mettere ordine in tutto ciò, e di stabilire un primo bilancio dell'arte attuale. Il creatore di questa rivista è un siciliano nato in provincia di Enna e trapiantatosi molti anni fa a Parigi, dove ha esercitato per molto tempo la professione del tipografo, Francesco Di Dio, e anche scrittore critico d'arte; ha pubblicato qualche mese fa, sotto lo pseudonimo di F.S. Arena, un dramma,* Don Juan de Sicile, *che ha egli stesso definito «una cronaca d'irriverenza», e che Julien Gracq ha altamente lodato.*

Da che parte è l'avanguardia?

Francesco Di Dio lavora. Egli ha preso in affitto in rue de l'Echaudé, presso Saint Germain-des-Prés, una stanzetta dove prepara i numeri espositivi della rivista e i libri per le sue diverse collezioni. Due volte al mese il Di Dio si trasforma in commesso viaggiatore: si reca in varie città di provincia per collocare presso i librai del luogo le riviste e le opere di cui è l'editore.

In questa atmosfera di pittoresco disordine e di allegra spensieratezza è stato preparato il grosso e dotto fascicolo di più di 300 pagine, ricco di numerose riproduzioni, di cui alcune in colori, che costituisce il primo e documentato bilancio dell'arte contemporanea. Un bilancio universale, perchè abbraccia tutti i paesi del vecchio e del nuovo mondo. La ultima parte rappresenta un vero e proprio dizionario biografico che include i giovani artisti più rappresentativi di tutti i paesi.

Il primo problema che si pone all'osservatore e allo studioso dell'arte francese contemporanea è il seguente: da che parte si trova l'avanguardia? Esistono numerosi movimenti che si proclamano di punta e che pretendono rappresentare l'avanguardia: l'astrattismo, il neo-realismo, il surrealismo, il non-figurativismo e via dicendo. L'arte moderna è come un serpente che si morde la coda: è impossibile stabilire quale è la avanguardia e quale la retroguardia.

Tutto ciò è la conseguenza della libertà illimitata e incontrollata di cui oggi dispone l'artista. Egli può intraprendere qualsiasi avventura, tuffarsi in qualsiasi esperienza, senza essere vincolato da leggi estetiche o morali. André Gide aveva denunciato, a suo tempo, i misfatti della eccessiva libertà, e aveva scritto che «l'ipocrisia è una delle condizioni dell'arte». Più recentemente, un pittore di avanguardia, Jean Bazaine, ha così formulato il problema: «Che fare davanti a questa libertà di invenzione, a questa pletora di soluzioni che sono nello stesso tempo la nostra fortuna e il nostro più grande pericolo?».

Tutti i pittori si pongono oggi, più o meno, le stesse domande: che fare? dove appoggiare i piedi? Molti hanno imboccato la via dell'astrattismo altri quella del realismo socialista, altri ancora quella del realismo poetico oppure del post-surrealismo e del post-impressionismo. Per questa ragione il paesaggio artistico si presenta così confuso e così caotico.

Ognuna di queste scuole e di queste tendenze si proclama la più autentica e la più avanzata. In realtà, l'astrattismo, dopo aver conosciuto dal 1940 al 1950 il decennio della sua massima espansione e del suo maggior splendore, sta declinando verso l'accademismo e la maniera. Con questo, non si vuol dire che l'astrattismo abbia concluso la sua parabola. Vi sono, attualmente, tre generazioni di artisti astratti: quella dei maestri, quella della seconda fioritura (1940-50), e infine quella dei più giovani, tra i quali citeremo i nomi di Michel Carrade, Carrey, Chapoval, André Enard, Alexandre Istrati, Wendt.

Sulla sponda opposta bivaccano i cultori della natura e i realisti di ogni scuola. I neo-realisti si richiamano alle esperienze e alle lezioni di Marquet e Bonnard da una parte, di Desnoyer e Gromaire dalla altra. Ma tutti derivano da Francis Gruber, morto prematuramente nel 1945, che con la sua pittura acida, aggressiva, angolosa ha preparato la formazione di una nuova scuola e di una nuova maniera che si autodefinisce del «realismo poetico» e che arruola sotto i suoi stendardi Bernard Buffet, Minaux, Clave.

Il "realismo poetico,,

L'apparizione del «realismo poetico» è stata, nel campo delle arti figurative, l'avvenimento principale degli ultimi due anni a detta dei critici più influenti. Jean Bouret ha scritto che,, a differenza della «Ecole de Barbizon» o dell'impressionismo i quali facevano della natura il loro principale oggetto di studio, i neo-realisti non si sottopongono più di una stretta osservanza della realtà, ma hanno tendenza a prendersi sulla natura una rivincita costruttiva.

Alla scuola naturalista possono essere iscritti anche gli autodidatti e gli isolati, cioè i pittori ingenui e primitivi. Esiste, a Parigi, un mercato a parte per questa pittura che il doganiere Rousseau nobilitò, e che annovera oggi, tra i tanti, i nomi di Claude Domec, Maurice Baskine, Rimbert e via dicendo.

Ai confini dell'astrattismo e del realismo vive un importante gruppo di artisti, formato da Jean Bazaine, Maurice Estève, Charles Lapicque, Alfred Manessier, Edouard Pignon, Jean Le Moal, Gustave Singler. Questi pittori affermano che non hanno nulla a che fare nè con l'astrattismo nè con il realismo. «In effetti, il loro realismo, osserva il critico Pierre Descargues, è visibilmente un realismo di intenzione, e bisogna essere iniziati alle estetiche di ognuno di essi per cogliere quel che differenzia un quadro astratto di Soulages da un quadro non figurativo, ma dotato di un titolo preciso, per esempio di Bazaine. E' forse su queste frontiere mal definite che si potrà meglio conoscere e comprendere le caratteristiche dell'arte di oggi».

Il posto dell'Italia

In questo panorama dell'arte francese contemporanea, quale è il posto dell'Italia? I redattori di Soleil noir *hanno affidato a Umbro Apollonio lo incarico di presentare la giovane pittura italiana. Compito arduo, pieno di trabocchetti e di insidie. Apollonio denuncia, all'inizio del suo saggio, il carattere composito e la fragilità di certi movimenti, di certe esperienze degli ultimi anni, ma più che illustrare le tendenze e le correnti si limita a presentare individualmente alcuni artisti.*

Su Birolli, Guttuso, Santomaso, Vedova, Cassinari, Afro, Corpora, Morlotti, Minassian, il critico si sofferma a lungo, mentre gli altri, da Gentilini a Tamburi, da Vespignani a Marcucci, da Savelli a Scialoja, da Monachesi a Cagli, hanno l'onore di una semplice citazione in una sintesi a volo d'uccello. Si può dire, quindi, che l'arte italiana contemporanea è rappresentata in questo panorama mondiale soltanto dai nove pittori citati sopra. Il volume contiene delle riproduzioni delle loro opere, e sono essi che figurano nel dizionario biografico finale.

Qualcuno troverà il quadro incompleto o difettoso, ma ogni panorama ha i suoi limiti e finisce per assumere, magari involontariamente, un tono tendenzioso.

D'altra parte, i redattori del Soleil noir *si sono preoccupati di raccogliere delle testimonianze e dei documenti coerenti con la linea che si erano prefissi: dimostrare che, in fondo, tutta l'arte moderna, in Europa, in America e negli altri continenti si muove entro una orbita il cui centro è costituito dalla Francia e da Parigi.*

Tuttavia, quali che siano le insufficienze e le imperfezioni dell'opera, si deve riconoscere che per la prima volta una documentazione vasta e particolareggiata è stata riunita sulla arte attuale nel suo insieme. I redattori del Soleil noir *hanno compiuto un innegabile sforzo — anche se non sempre riuscito — per essere obiettivi e porsi al di sopra delle lotte e delle polemiche di tendenze.*

Bruno Romani

LIDO DI VENEZIA
VIA DARDANELLI 47 A
TELEFONO 60852

3 agosto 1953

Mio carissimo amico,

Spero tu fossi completamente rimesso, e ormai in piene forze. Ho telefonato a casa e mi hanno dato notizie buone, ma non proprio quali io me le auguravo. Comunque, siccome hai bisogno di riposo, credo non ci sia nulla di meglio di passare alcuni giorni insieme a vedere dei film. Avrai ricevuto dalla mostra del Cinema l'invito a far parte della giuria per i documentari: ci sono anch'io. Quindi non rifiutare: accetta subito e vieni giù. Saremo assieme come ti dicevo. E puoi benissimo per quella settimana lasciare il giornale. Ti conviene. Non tradirmi!! —

Il resto a voce.

Io faccio una vita disperata, per tante e tante ragioni. Forse un giorno ti dirò di più di quanto tu possa immaginare. Sono stanco e stufo, anche avvilito. Quando mai potrò fare la mia vita. Che pena e che fatica!

Perdona lo sfogo ed abbiti un abbraccio affettuoso dal tuo

[illegible]

P.S. 4 agosto. Vedo ora la tua lettera a Preti di rifiuto. Non la consegno fin che non ricevo un tuo telegramma di conferma.
Ho parlato però con Preti!

VENEZIA 4 8 53

0341

POSTE ITALIANE *75.00

LA BIENNALE - VENEZIA

ESPRESSO

Sig. SILVIO BRANZI
Via Maffei 14
TRENTO

923

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

Con tante cose
care ed affettuose
dal tuo

[signature]

VENEZIA
19.8.53.

0341

POSTE ITALIANE
25.00

LA BIENNALE - VENEZIA

Sig. Silvio Branzi
~~Via Maffei I4~~ Campo S. Maria
~~TRENTO~~ Formosa
N. 5856
Venezia



Vale do Anhangabaú - São Paulo - Brasil **Fotolabor 22**

SÃO PAULO
10 XII 53

BRASIL
Cr$ *1.00
CORREIO
1111

Silvio Branzi

"Il Gazzettino"

Calle delle Acque

Venezia

(ITALIA)

2 dic. 1953

[illegible signature]

WESSEL

Umbro Apollonio

La biennale di scultura ad Anversa

"La biennale di Venezia" n. 17
dicembre 1953

ARCHIVIO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

Venezia 14 dic. 1954

Carissimo Silvio,

so che hai scritto un articolo su Vedova. Io ti mando il mio, che uscirà a suo tempo su "Ferrania".

Un abbraccio dal tuo

Umbro

Per
Silvio BRANZI

Redazione de
"Il Gazzettino"

V e n e z i a

U. Apollonio

Gazzettino - Sera, 7/8 gennaio 1954

ESPRESSIONISMO TEDESCO

IN UN NUOVO LIBRO DI UMBRO APOLLONIO

La storia dell'espressionismo tedesco è un po' la storia del mondo spirituale della Germania dal Novecento ad oggi. Germi antichissimi d'un modo di vedere, di intendere la vita, di sentire gli stimoli più reconditi, quasi il respiro dell'inconscio che vuole dilatarsi in un sentimento panico dell'essere, prendono forma ad un certo momento della storia dell'arte tedesca in un movimento che si chiama comunemente espressionismo.

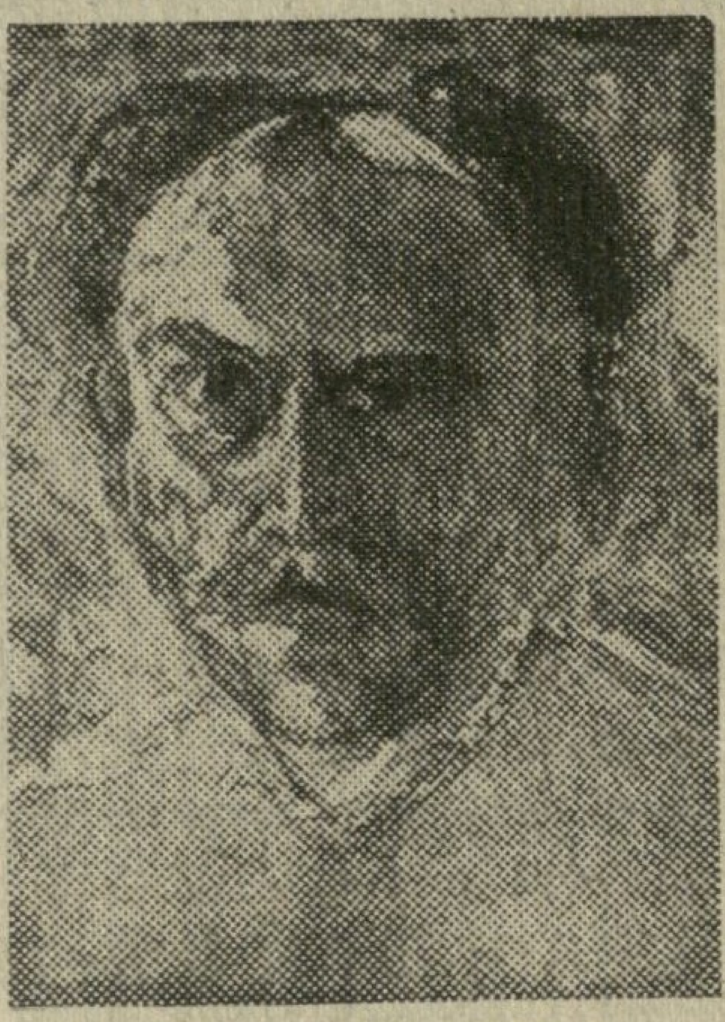
Questo movimento è fecondato da una fermentazione, tipica della psicologia e dell'intuizione poetica prettamente nordica che porta facilmente all'ebbrezza, in uno di quegli stati d'animo in cui l'essere crede di toccare il cielo, ed è pronto a disciogliersi nel nulla quasi in un nervoso delirio. Alcuni germi di questa fermentazione sono preziosi e forse tra i più rari della poesia: basti pensare alla purezza astrale degli «Inni alla notte» di Novalis o a certe confidenze, perfino allucinate, certa intimità visionaria e tutta scoperta di alcuni poeti tedeschi dell'epoca romantica; altri invece denunciano il torbido del subcosciente, l'individualismo che sfida tutte le leggi, le teorie del superuomo, il piacere della crudeltà.

In arte figurativa si è molto parlato di espressionismo, ma difficilmente si sono saputi analizzare storicamente i fatti per una conoscenza più approfondita. Ed ecco il nuovo libro di Umbro Apollonio che ha voluta andare direttamente alle fonti del famoso movimento («Die Brücke» e la cultura dell'espressionismo - Alfieri Editore Venezia. L. 1500).

Die Brücke, che letteralmente significa «il ponte», è il nome del movimento, formatosi a Dresda nel 1905, che propugnava, dopo lunga incubazione, la nuova arte moderna tedesca. Movimento analogo a quelli formatisi ad un trentennio dalla prima esposizione degli impressionisti nel 1874 e che presero via via vari nomi, «fauves», «cubismo», «astrattismo», ed in Italia, più avanti, «futurismo», ma ebbero un simile contenuto: rivolta contro l'Ottocento e liberazione del naturalismo dell'impressionismo, proseguendo quella rivoluzione delle concezioni fondamentali dell'arte figurativa iniziata vittoriosamente in Francia.

Apollonio avverte subito che espressionismo è un termine più lato degli altri coniati per classificare i vari indirizzi della pittura contemporanea; il termine si è legato troppo anche alle altre forme d'arte e si è esteso nel tempo determinando un atteggiamento dello spirito ed una particolare tendenza delle arti figurative in tutte le epoche. La storia del «Die Brücke», che fu iniziatore dell'espressionismo moderno nell'arte figurativa, ha quindi precedenti lontanissimi che si possono rinvenire, ad esempio, nelle sculture romaniche e gotiche delle chiese in Germania e via via nella costante tendenza alla carica emotiva della espressione più che all'equilibrio classico della forma, fino a giungere al compiacimento per il grottesco. Ma i precursori più immediati sono appunto Van Gogh, Gauguin, i «fauves», quest'ultimi specialmente per la loro tendenza al «primitivo» ed infine un artista nordico e visionario come lo scandinavo Eduard Munch: «Non si possono eternamente dipingere, cita giustamente Apollonio tra le parole di Munch, delle donne che cuciono e degli uomini che leggono, io voglio rappresentare degli esseri che respirano, sentono, amano e soffrono. Lo spettatore deve prendere coscienza di ciò che vi è di sacro in essi, così che egli si scoprirà davanti ad essi come in chiesa».

La documentazione diviene ancor più serrata per gli artisti che si legarono nel patto del Brücke con l'impegno di porre un'arte nuova al mondo e soprattutto su Heckel, Kihckner, Müller, Nolde Pechstein e Schmidt-Rottluff nei tre centri della Germania, a Monaco a Berlino e in particolare a Dresda dove ebbe luogo la prima riunione. Ed è una storia, vista con le lenti d'ingrandimento, come ora fa con molta acutezza Umbro Apollonio, che dall'arte figurativa passa a tutta la vita artistica tedesca d'allora: il nome stesso del movimento, il ponte, «significa un mezzo per attirare a sè tutti gli elementi rivoluzionari e ricchi di fermenti».



EMIL NOLDE: «Autoritratto» - 1908 - Acquaforte (Germania)

Gli artisti del gruppo s'erano riuniti in una forma di vita di ingenuo e poetico socialismo, una vita bohémienne piena d'entusiasmi, di massime messianiche e di commozioni violente. Un unico grosso libro portava le impressioni di tutti, come testo di una rivelazione che doveva appartenere a tutti. La natura era rinnegata e amata con la stessa foga; rinnegato il naturalismo essa ritornava a rifluire in forma di «stato d'animo»: «Io sono legato alla natura, dirà Pechstein, da un sentimento intimo, senza il quale non posso neppure pensare a creazione. Se cammino, di mattina, scalzo sull'erba rugiadosa, o sul muschio del bosco, mi pare di assorbire in me, come le piante, succhi della terra madre».

Certo, è difficile, in questo groviglio di entusiasmi, di libero corso alle allucinanti fantasie, alla violenza dell'arbitrio e agli inevitabili assurdi estetici che un tale atteggiamento comporta, mantenere un unico metro critico, al di fuori d'ogni presupposto letterario, storico e psicologico. Un giudizio d'arte figurativa non può transigere da una sua linea di condotta e in questo giudizio Umbro Apollonio si comporta da critico molto avvertito e quanto mai sensibile. L'esperienza diretta dell'opera d'arte, la consuetudine di viverci insieme, fa discernere e mettere a fuoco ad un certo momento il fatto culturale ed il problema critico puro e quindi distinguere, in un momento storico quanto mai convulso ed esuberante, quanto è rimasto vivo nella cultura Europea e quanto è fatalmente caduto nel costume di un'epoca.



ERNST LUDWIG KIRCHNER: «Donna malata» - 1911-16 (Germania)

Apollonio ci tiene ad essere molto puntuale nella documentazione e a portarla a stratificazioni parallele in vari settori culturali; osservare, ad esempio, come dallo stesso ceppo dell'espressionismo, nasca quel grande lago di sogni, apparentemente quieto, che è «La spiritualità in arte di Kandinsky», il regno musicale dell'arte astratta intorno a quel movimento del «Blane Rester» che si affermerà nel 1910.



ERIC HECKEL: «Fratelli» 1911 (Germania)

Documenta poi, per altro verso: alcune personalità d'alto interesse per l'arte europea come Kokoschka, Georges Rouault, Alfred Kubin e Ernest Barlach. E' di quegli anni il trattato d'armonia di Schömberg, che s'esprimerà nel primo grido disperato del «Pierrot lunaire», mentre da un'altra parte d'Europa risponde il riso doloroso da carnevale tragico del burattino Petroucka di Igor Strawinsky. Ed in questa Kermesse che accompagnò tutta l'arte europea fino alla prima guerra mondiale, non potevano mancare le allucinazioni di Franz Kafka, di cui si venivano pubblicando i libri, nè l'indirizzo espressionista anche sul palcoscenico. Anni intensissimi che non studieremo mai abbastanza e nei quali fu detto tutto, o quasi tutto per tanta arte moderna. Siamo grati al libro d'Apollonio per una documentazione così preziosa e necessaria.

Guido Perocco

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

27 genn. 1955

Caro Silvio,

eccoti i testi dei miei Klee e Munch trasmessi dalla radio, che desideravi.

Affettuosissimamente

Tuo

[illegible]

Silvio Branzi

c/o Il Gazzettino

V e n e z i a

Anno X - N. 6

LA FIERA LETTERARIA

SETTIMANALE DELLE LETTERE DELLE ARTI E DELLE SCIENZE

SI PUBBLICA LA DOMENICA — Direttore VINCENZO CARDARELLI — Domenica 6 febbraio 1955

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE ROMA, VIA D'ARACOELI n. 3 - Telefoni: Amministrazione 684097 - Redazione 684098 - Pubblicità: Amministrazione «La FIERA LETTERARIA» - via d'Aracoeli, n. 3 - Roma - Tariffe: Commerciali L. 150 Editoriali L. 80 al mm. - ABBONAMENTI: Annuo L. 2.700 - Semestre L. 1.400 - Trimestre L. 750 - Estero: Annuo L. 4.000 - Copia arretrata L. 100 - Spedizione in conto corrente postale (Gruppo II) - Conto corrente postale numero 1-31426

QUESTO NUMERO L. 60

PER UNA STORIA delle nuove narrative

★

di GOFFREDO BELLONCI

2

Pubblichiamo qui appresso il seguito e la fine della conversazione di Goffredo Bellonci sulla narrativa italiana, trasmessa alla «Radiodiffusion française».

Trasportato così dalla vita esterna alla vita interna, il romanzo si svolge in profondità piuttosto che in superficie: con Italo Svevo che primo da noi esplorò la corrente della psiche preconscia al Joyce; con Gianna Manzini che per richiami analogici e metaforici da pochi fatti esterni ci guida agli oscuri impulsi e alle nascoste linfe dell'animo ci introduce con rara potenza di iniziata e fantasia di poeta in un mondo di rispondenze liriche chiuso ai profani. E con i numerosi scrittori che ritrovano nel vivaio della memoria le immagini e i sentimenti della adolescenza e dell'infanzia, G. B. Angioletti prosatore evocativo di finissima arte che ci ha narrate le avventure liriche della sua memoria, e Giuseppe Dessì e Paola Masino. Con nuova originalità Tommaso Landolfi fa della psicanalisi del surrealismo del romanticismo altrettanti mondi da viaggiare come in paesi esotici con un certo ironico diletto: e ci narra le sue avventure con una prosa sapiente e varia di sintassi, tanto più precisa quanto più imprecise sono le sue vicende fantastiche. Narratori lirici, questi, che evocano la vita interiore; ma sono invece narratori moralisti questi altri i quali nelle vicende di questa vita interiore scoprono problemi morali: innanzi tutto Alberto Moravia che negli «Indifferenti» ci diede la prima rappresentazione della solitudine dell'uomo contemporaneo, e che in «Agostino» ci mostrò gli effetti della rivelazione sessuale su un ragazzo ancora immaturo di sensi, e che a mano a mano, in ogni racconto risolse, senza residui di concetti, in rappresentazione, il contenuto di un saggio. Accanto a lui nomineremo Guido Piovene che analizza l'animo umano nel suo intrico di menzogne che sono ogni volta, per chi le dichiara, verità: chiusi i suoi personaggi in un tormento esistenziale, in una diplomatica malafede che solo può consentire loro la vita. Elio Vittorini dal più crudo verismo esteriore si innalza anch'egli al mondo delle psiche che per lui è un mondo addirittura mitico. E Cesare Pavese, immaturamente scomparso, svolge in romanzi e novelle temi sociali, non per propaganda politica ma per meglio conoscere l'animo umano. Passioni di contadini, vita di operai, episodi della *resistenza* e del tempo fascista, [illegible] spirituali nelle agitate città di oggi e finalmente il ritrovamento di una profonda umanità al ritorno nel paese natale: questi sono i temi che egli tratta [illegible] per meglio compiuta giovandosi della sua cultura filologica per far parlare i suoi personaggi con il linguaggio meglio conveniente alla diversa qualità del loro animo.

L'analisi dei sentimenti è per Bonaventura Tecchi un mezzo per conquistare una scienza dell'animo che possa farci meglio comprendere le creature e le vicende da lui osservate: poi così ricapitolare in pochi episodi un'intera esistenza e riassumere una vita in un istante. E siamo così giunti al neorealismo che fu prima di tutto di alcuni scrittori che [illegible] precisa della realtà ricco tuttavia dei significati e delle suggestioni dell'inconscio. Arrigo Benedetti (specialmente nelle «Donne fantastiche») e Romano Bilenchi (nelle sue novelle e nel romanzo «Conservatorio di Santa Teresa»). Questo passaggio dalla prosa lirica e dal romanzo memoriale al romanzo neorealistico e magari sociale mostra Libero Bigiaretti che ha oggettivato il mondo della propria esperienza di operaio, di capomastro, di impiegato proponendosi di dar vita d'arte alle persone a mano a mano incontrate dopo aver espresso il suo animo di poeta e di uomo in «Incontro d'amore». Anche Vasco Pratolini ha voluto sempre meglio mettere al fuoco dell'arte il mondo della sua esperienza, dal «Tappeto verde» alle «Cronache di poveri amanti» rappresentando la società di operai di artigiani, di venditori ambulanti nella quale visse la giovinezza nelle sue diverse vicende tra la guerra europea e la guerra d'Africa al tempo del fascismo; dando sempre maggior risalto agli episodi e alle creature specialmente [illegible]. In «Cronaca familiare» e in «Cronache di poveri amanti» il contenuto tra un'arte suggestiva, lirica, di ricordi e di sentimenti d'amore, e un'arte oggettiva di rappresentazione della realtà fisica e si compone in due diversi modi, rievocando in forma di discorso confidenziale i contrastanti sentimenti ed affetti; o fermando in un gesto una battuta di dialogo dei personaggi in una prosa dimessa e rapida, di periodi brevissimi, quasi informativa. Questo realismo sociale è anche nei racconti e nei romanzi di Francesco Jovine, di Carlo Levi (del quale è conosciuto in tutto il mondo «Cristo si è fermato ad Eboli») e di Ignazio Silone troppo familiare ai lettori d'ogni paese perchè io debba parlarne.

Con diverso animo e con diversa fantasia hanno ritrovato i temi provinciali alcuni nuovi scrittori: il napoletano Giuseppe Marotta che ha prima rievocato con prosa lirica gli aspetti della sua città rimasti nella sua memoria di esule, e poi ha dato vita ai personaggi che potessero rappresentare il dramma e la commedia del suo popolo. E Antonio Aniante e Vitaliano Brancati che nella loro Sicilia ritrovarono l'antico mimo e trasfigurarono in farsa la vita dei loro personaggi ossessionati dal desiderio della donna. Proust, Joyce, Hemingway, Kafka sono stati [illegible] a molti scrittori nostri che tuttavia hanno salde radici nazionali. Gli influssi kafkiani sono specialmente visibili in Dino Buzzati, [illegible] nelle sue novelle e nel suo romanzo riuscito ad esprimere in modo sempre meglio originale, in figure e in vicende misteriose, il significato [illegible].

D'altra parte Mario Soldati riprendendo, in apparenza, le antiche forme della narrativa ma con umore nuovo e con modernissima arguzia nei suoi racconti e nei suoi romanzi, giovandosi di una prosa mossa ed estrosa [illegible] in vicende che egli inventa con fantasia di ardito regista: ci rappresenta spesso il peccato come un compiacimento angoscioso di uomini educati ad una prepotente morale cattolica. Letterato di buona tradizione e scrittore di sicura maestria è senza dubbio Corrado [illegible] troppo paradossali o di deformazioni troppo feroci della realtà. E poi ecco i giovani. Guglielmo Petroni che seppe acquistare meritata fama narrando la sua dura prigionia tra i torturatori nazisti di via Tasso come un'esperienza spirituale per concludere che il mondo è in un certo senso tutta una prigione se gli uomini non cessano di essere i carcerieri e i torturatori dei propri simili. Italo Calvino che ci [illegible] della resistenza come una avventura romantica e [illegible] in novelle di robusto realismo i suoi sentimenti morali e sociali; e Michele Prisco che nelle creature della sua antica provincia napoletana cerca innanzi tutto i sedimenti psicologici di una lunga tradizione di vita feudale e familiare; e Domenico Rea [illegible] della sua Napoli [illegible] e Mario Pomilio che riprende con questa nuova esperienza della vita interiore e della [illegible] il romanzo religioso mostrandoci l'umano dramma di un confessore; ed R. M. De Angelis che nelle vicende dei suoi romanzi [illegible] e la natura; e Carlo Bernari [illegible]

GOFFREDO BELLONCI

(Continua a pag. 2)



VASCO PRATOLINI

IL LIBRO DELLA SETTIMANA

★

E' un salto in avanti il salto indietro di Pratolini

Primo di una vasta trilogia, che si intitola «Una storia italiana», il «Metello» che va ora in vetrina è un romanzo sorprendente, impegnato, concreto, non solo riguardo al suo autore, ma per l'intera narrativa italiana contemporanea

★

di GIANCARLO VIGORELLI

Qualche mese fa, quando uscì Il mio cuore a Ponte Milvio, *quelle «vecchie carte» portavano date così lontane e diverse, dal '35 al '48, che veniva voglia di innestarvi un bel discorso circostanziato su tutta l'opera di Pratolini; e per fortuna non mi sono lasciato tentare, perchè, dopo avere letto* Metello, *(Vallecchi), dico subito che sarebbe stato un discorso sprecato, tanta è la novità, e la sorpresa, di quest'ultimo libro.*

Novità di un libro, non vuol dire un Pratolini nuovo, si dirà. Ed è vero. Né io nego che nei libri precedenti non vi fossero i preannunci di questo; qualcuno, se ne ha voglia, potrà andarli a pescare, da Via de' Magazzini *(se non proprio da* Il tappeto verde*) a* Cronache di poveri amanti, *ma resterà una ricerca di materiali; e la novità che c'è in* Metello *sarebbe poca cosa se fosse soltanto di materia.*

Allora, è proprio lo scrittore che è cambiato? Qui voglio andare adagio: dopo quella di Moravia, non vorrei che mi si addossasse anche la «conversione» di Pratolini, anche se questa dovremmo poi denunciarla tutti una conversione di tutt'altra natura, «marxista» insomma quanto l'altra poteva lontanamente parere «cristiana». La realtà è che presentando Il disprezzo, *e sia pur mobilitando una scelta tra «bene» e «male», più che una conversione di Moravia al bene io avevo tentato di illustrare come egli fosse oramai arrivato a quella maturità di scrittore che gli consente, tanto del bene che del male, di offrirne il risvolto: era riconoscergli che dalla «polemica» qualunque essa fosse, era arrivato a quella «pietà», che nel* Disprezzo *mi sembrava per la prima volta estesa e partecipata a tutti, senza più che una «legge di male» precostituisse non tanto il fortuito destino dei suoi personaggi, quanto una loro verità e, quel che più conta, la verità del loro romanziere.*

Ma, conversione o no, (ad ogni modo io non avevo affatto parlato di conversione religiosa: ne prenda atto il Bocelli, se pur gli è mai riuscito di capire queste cose), tutti hanno finito per riscontrare nel Disprezzo *una svolta prima morale e poi artistica in Moravia; e se sono tornato ad insistervi, era perchè mi pare di prevedere che anche nei riguardi di Pratolini si dovrà finire a parlare d'una svolta o d'una conversione, più perentoria e meno prevedibile di quella di Moravia, e non vorrei che si ricadesse in equivoci. Imbastiremo un confronto, allora, tra questi due scrittori o almeno tra i loro due ultimi romanzi? Due nature vere non si confrontano mai; piuttosto, quasi al di là delle loro persone, varrebbe la pena di trarre un buon auspicio per la nostra narrativa, dal fatto non solo che a poca distanza siano usciti due romanzi così d'impegno e tremendamente diversi, ma che due scrittori così dotati siano in grado di sconvolgere le proprie risorse sino a dare una nuova dimensione morale al loro mondo.*

* * *

In Pratolini, dopo Metello, *è da riscontrare qualcosa di più di una nuova dimensione morale; e se si tiene conto che* Metello, *nei piani dell'autore, è il primo volume (pure a svolgimento ed a compimento autonomo) di una va-*

GIANCARLO VIGORELLI

(Continua a pag. 2)

CHE COSA FANNO I CRITICI ITALIANI

Umbro Apollonio sta ultimando la revisione delle commedie di Svevo

di G. A. CIBOTTO

Nonostante il tono professorale ed il passo compassato, tra i quali si insinua il brillare di un occhio giovanile e vivace, e l'aulico schieramento di uscieri, impiegati ed impiegate con la testa assorta, di sedie con le borchie d'ottone, di libri e riviste disseminati ovunque, che fanno da cintura difensiva, in Umbro Apollonio si sente subito l'uomo di passione. Il triestino attivo e dinamico che trapiantato in terra d'Oriente, cioè in terra veneziana, a capo di un organismo che per natura dovrebbe essere quanto mai burocratico vi ha portato non solo il peso d'una cultura ma anche l'impeto d'un temperamento. Ecco perchè durante i miei sbarchi lagunari il tempo per una telefonata ed un incontro frettoloso tra le mura scure di Ca' Giustinian riesco sempre a scovarlo. Ne nascono discussioni brevi e serrate, polemiche accese, che molte volte lo costringono a pregarmi bonariamente, quasi supplicando, di levare le ancore, altrimenti nella vasta sala più nessuno riesce a lavorare. Sicchè un discorso lungo e riposante, completo, dove la parola di quando in quando possa dar posto all'occhio che divaga, credo dovesse proprio giungere l'occasione di questa intervista per arrivare a farlo. Preciserò che memore delle precedenti esperienze l'appuntamento stavolta l'ho preso a casa sua, cioè nel mare di nebbia del Lido, che a gennaio non si capisce bene se sia una distesa d'acqua o terraferma, perchè unico segno di vita è il rumore dei campani suonati a distesa dai vaporetti che cercano di aprirsi il passo, avanzando esitanti, con estrema cautela.

E nel tepore famigliare, per la verità, sono riuscito a tirargli fuori un po' di tutto cominciando a farlo parlare perfino dei suoi esordi di scrittore, e di studioso dei problemi della cultura moderna, che generalmente ama lasciare nel ripostiglio della dimenticanza.

– Un tempo la mia attività di scrittore diciamo così professionale, era molto più frequente di oggi: un po', non lo nego, per l'esuberanza giovanile, un po' anche però perchè molto meno impegnato con altre attività pratiche. I miei inizi di pubblicista risalgono ancora al 1931, quando avevo vent'anni, a Trieste, e mi dedicai subito alle arti plastiche, entrando in polemica per far conoscere ed affermare nel nostro ambiente, sempre piuttosto diffidente davanti alle forme nuove, le espressioni più attuali dell'arte moderna. Oltre che su giornali e riviste triestini, collaborai prestissimo a «Emporium», a «Le arti plastiche» di Giovanni Costantini, al «Corriere Padano», cercando di dare al pubblico una illustrazione, dirò così, dei fatti che avevano segnato gli sviluppi più importanti del linguaggio figurativo, onde portare questo pubblico a contatto con tali manifestazioni che corrispondevano secondo me, alla cultura viva del tempo e del mondo.

– Lei però, ricordo bene, si è interessato molto anche di letteratura; anzi, una delle sue prime affermazioni fu proprio un premio, nel 1935, per un saggio sulla novellistica di Pirandello.

– E' vero. Per moltissimi anni ho scritto di narrativa e di poesia; ne ho parlato, anzi, fino ai primi anni dell'ultima guerra: su «Letteratura», su «Circoli», su «Maestrale», sulla «Neue Schweizer Rundschau» su «Lettere d'oggi». Tenni pure due serie di lezioni sulla narrativa e sulla poesia italiana contemporanee.

– Adesso non scrive più di letteratura?

– Piuttosto raramente, ed anche una mia nota sulla nuova edizione di «Pianissimo» di Sbarbaro, che verrà pubblicata su «Letteratura» non è in fondo che la riproduzione della lezione che tenni sul poeta nel 1943. Seguo ugualmente però la produzione letteraria e mi interesso ai nuovi libri di poesia e di narrativa, anche perchè ritengo che per poter fare della critica responsabile ed avveduta sia indispensabile conoscere, almeno conoscere tutte le manifestazioni dell'attività intellettuale e spirituale che si svolgono nel tempo in cui viviamo. La cultura non ha compartimenti stagni, se pur le varie discipline che la compongono abbiano strutture particolari e quindi poesia e pittura, poniamo, non possono seguire vie divergenti, ma devono integrarsi sul piano di una prospettiva un po' ampia. Comunque, tornando alla sua domanda, le dirò che nel campo letterario sto ultimando per Mondadori la revisione delle commedie di Italo Svevo, che formeranno il terzo volume degli inediti, di cui ho già pubblicato i racconti contenuti nel volume del 1949, «Corto viaggio sentimentale» e «Saggi e pagine sparse» uscito nel 1954.

– E' ad ogni modo sulle arti plastiche che oggidì si svolge in massima parte la sua attività di scrittore?

– Come lei sa coopero dal 1948 all'organizzazione della Biennale di Venezia, principalmente per quanto ha riferimento alle mostre storiche, retrospettive e personali. Si tratta, le assicuro, di un lavoro che assorbe molto tempo. Dirigo inoltre l'Archivio Storico di Arte Contemporanea, del quale vorrei poter fare un istituto per la storia dell'arte moderna, appena sarò riuscito ad ottenere un maggiore finanziamento e, sopra tutto, una maggiore disponibilità di locali. Per ora la nostra biblioteca è così sacrificata che ho dovuto chiuderla al pubblico. Mi manca per il momento la possibilità di allogare in modo conveniente tutto il materiale documentario e bibliografico che raccolgo da ogni parte del mondo: volumi monografie, saggi, cataloghi, fotografie, riviste, ritagli stampa, schede biografiche e così via. Posso dirle, senza tema di smentita, che questo istituto è uno dei maggiori che esistano in Europa, al quale ormai ricorrono studiosi d'arte moderna d'ogni paese ed uno che potrebbe diventare tra i meglio attrezzati.

– Dopo i suoi libri su Scipione, Seurat, Chagall, la pittura metafisica, quali sono le pubblicazioni che le hanno procurato le migliori soddisfazioni?

– Le dirò che la mia «Pittura italiana moderna» è uno studio al quale tengo in modo particolare. Probabilmente non è il mio libro migliore, come certuni hanno giudicato, ma è per certo quello più impegnativo, anche ambizioso se vuole. Ho tentato in esso, infatti, di dare un'idea della storia della pittura italiana moderna attraverso quei fatti e quelle figure che penso siano i meglio qualificati a resistere. Può darsi che sia qua e là lacunoso, troppo ristretto, ma in esso ho cercato di riassumere con molta franchezza la mia esperienza di oltre quattro lustri di critica d'arte e, quindi, le conclusioni cui ero giunto sul finire della guerra. Mi auguro anzi, in seguito, di aver modo e tempo di scrivere il seguito di questo primo cinquantennio: vorrei cioè scrivere la storia della pittura italiana dal 1945 in avanti, sopra tutto mettendola in relazione a quanto avviene nell'Europa e nel mondo. Nella monografia su Marino ho voluto offrire al lettore un esame critico dell'opera complessiva di questo nostro grande scultore. Nel saggio su Picasso, invece, mi sono limitato a riassumere il significato di un artista tra i più influenti e sconcertanti di tutta la nostra epoca. Con il «Die Brücke e la cultura dell'espressionismo» ho inteso di addentrarmi nel viluppo di un periodo storico che, pur breve, conferma una unità di indirizzo, una comunità di interessi e svela d'altro canto, ove lo si approfondisca un po', molte anticipazioni sugli sviluppi avvenire del linguaggio e della impostazione della pittura. Posso dirle che quest'ultimo è stato il libro più favorevolmente accolto anche all'estero, dove pare, sarà anche tradotto, dopo la nota che fu pubblicata sul supplemento letterario del Times.



UMBRO APOLLONIO

– E per rimanere sempre in tema di arte figurativa vuol dirmi come intende la critica di arte?

– La critica è sempre una operazione di scelta, una valutazione delle misure. Quando essa si applica ad un artista antico è facilitata dal fatto che tale artista viene a trovarsi collocato in una prospettiva storica di già lunga e fissata in linee precise. Comunque, anche in questo caso, bisogna prima di tutto individuare l'organismo sul quale si sviluppa il mezzo d'espressione dell'artista: illustrare quanto in esso vi è di creato e quanto, invece, è agglomerato di residui culturali. La creazione di un'opera d'arte è come un viaggio: giova espungere le singole soste prima della tappa finale, tracciare l'itinerario che è stato compiuto. Tanto più nel caso di un artista vivente, il quale non ha

G. A. CIBOTTO

(Continua a pag. 2)

Il Premio Marzotto dopo quattro anni

★

di EDOARDO SOPRANO

Il Premio Marzotto, forte della sua quadriennale esperienza e conscio della responsabilità che si è assunta di fronte alla cultura nazionale, intende allargare l'orbita della sua azione di riconoscimento e, al tempo stesso, di sollecitazione delle nobili forze impegnate nella creazione di beni spirituali. A questo fine si è ritenuto utile costituire un programma biennale in modo da consentire una opportuna rotazione di settori e di lasciare un margine di tempo maggiore alla concezione ed elaborazione delle opere. Rimane tuttavia ferma la ricorrenza annuale del premio di Letteratura (narrativa e poesia) con il quale è associato il premio per un'opera prima. E' superfluo insistere sulle ragioni che consigliano di dare un posto di particolare rilievo all'attività letteraria: è in questo dominio che più si manifestano le forze della libera creatività.

Lo stesso vale per il premio di Giornalismo che si ripete annualmente. Vi è in questo campo un'attività che, trascorrendo insieme con gli eventi, sembra esposta al destino di un'inevitabile caducità. Il richiamo di un premio valga ad avviare nel pubblico e negli stessi pubblicisti la persuasione che tale attività è solo apparentemente caduca, poichè si riflette come guida e come educazione nella coscienza di tutto il paese.

In altre attività, sia artistiche sia scientifiche, si ritiene necessario andare oltre l'esperienza annuale e ripetere il premio, al fin sia di rinnovare l'incitamento alla produzione, sia di poter raggiungere un equilibrio di risultati in un quadro di maggiore latitudine. Ciò vale per il premio di Pittura che viene rinnovato per il 1955 e sarà ancora ripetuto nel 1956; per quello di Medicina e Chirurgia, che viene ripetuto nel 1955, ma con finalità particolari e nuove. Invece il premio per l'Economia, l'Agraria e l'Alimentazione, sinora annuale, sarà assegnato nel 1956: ciò risponde alla necessità che si costituiscano apporti notevoli nei settori specifici, sui quali il bando richiama l'attenzione.

Due innovazioni per il biennio 1955-56 sono costituite dalla istituzione di un premio per il Teatro, che sarà assegnato nel 1955 e sarà ripetuto nel 1956, e di un premio per la Musica che sarà assegnato nel 1956. L'importanza di tali innovazioni non ha certo bisogno di essere illustrata. Il Teatro, oltre che manifestazione d'arte antica e gloriosa, risponde a istanze sociali di molto impegno. Esso investe il problema molto ampio e complesso dello spettacolo, che oltre a funzione di elevamento deve andare incontro al bisogno di distensione e di svago sentito da quanti lavorano, al termine della loro giornata. Arte più alta, e certo anche più libera, perchè non determinata dalla rigidità delle forme sapute – di cui le altre non possono mai fare a meno, anche se deliberatamente lo vogliano – la musica seconda il distacco dal contingente ed ha perciò forse un'insostituibile validità educativa.

Due nuovi campi che rientrano nel programma del biennio sono quelli della Storia dell'Arte e dell'Educazione.

Per la Storia dell'Arte – a partire dall'età paleocristiana – è stabilito un premio nel programma del 1955. La nobiltà ed il valore della tradizione critica italiana in questo campo meritano certo un riconoscimento, che solo ragioni di opportunità consigliano di mantenere per ora nell'ambito di questa edizione.

Nei riguardi dell'Educazione il premio del 1955 sarà rivolto alla letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, che nel modo più efficace e più rispondente agli interessi dell'età evolutiva coltivi con forme d'arte l'immaginazione, il sentimento, la comunione spirituale del fanciullo col mondo umano o con quello della natura; ma nel 1956 è prevista una maggiore assegnazione per opere che trattino da vicino i problemi teorici e pratici dell'educazione.

EDOARDO SOPRANO



WYNDHAM LEWIS

UNO SCRITTORE IMPREVEDIBILE

★

Le insofferenze di Wyndham Lewis

La influenza di un prolungato commercio colle lettere francesi non gli ha tuttavia insegnato ad imporsi una disciplina di stile

★

di GIACOMO ANTONINI

Percy Wyndham Lewis è un ribelle. Uno di quegli artisti rivoluzionari, di quei *bohèmes* intellettuali assetati d'arte e di libertà assoluta di cui la storia delle arti e del costume ci indica fra il 1910 ed il 1925 il periodo d'oro. Wyndham Lewis appartiene infatti alla generazione di D.H. Lawrence, James Joyce, Ezra Pound. Non soltanto come età, ma come spirito, come concezione dell'opera d'arte e della funzione del pittore o dello scrittore nella società egli è loro contemporaneo. E «Tarr», il più noto dei suoi romanzi, anche se ristampato nella presente, definitiva redazione nel 1928, data nella versione stampata nel 1918 dagli anni del primo anteguerra. La cosmopolita bohème artistica di Parigi che egli vi rappresenta con originalità di tratto ed una malcelata ferocia è quella dei primi tre lustri del secolo.

Percy Wyndham Lewis non si è limitato alla letteratura, la pittura ed il disegno sono stati anzi la sua prima vocazione ed hanno assorbito molto del suo tempo. Come scrittore si è rivelato pure proteiforme, saggi di critica d'arte, scritti violentemente polemici hanno alternato a romanzi e questi a libelli politici. La virulenza, la mancanza di misura degli attacchi, l'intemperanza anche nelle opere creative gli hanno fatto un torto immenso confinandolo sempre più sul terreno delle arti figurative. Pure sono non tanto i disegni od i saggi polemici quanto alcuni romanzi ad assicurargli un posto sebbene ancora molto discusso nel Pantheon delle lettere britanniche. Anzi tenendo conto dell'apporto di «Tarr» e «The Revenge for Love», secondo alcuni critici da considerarsi il suo libro migliore, ci si può meravigliare che una figura così tumultuosa e continuamente combattiva abbia ottenuto una risonanza tanto inferiore a quella di certi suoi coetanei al punto da essere a volte quasi dimenticata o passata sotto silenzio.

Ciò non è dovuto soltanto alla singolare ingiustizia di cui in seguito alla guerra ed ai fenomeni anche letterari del dopoguerra sono rimasti vittima tanti narratori inglesi della generazione del 1910 ed in parte di quella precedente susseguente di cui alcune delle opere almeno in una recisione dei valori, sentita oggi come sempre più necessaria ed urgente, ritroveranno il loro posto fra le più significative della prima metà del secolo a scapito magari di certe fame eccessive. Benchè anch'egli come tanti scrittori del suo tempo gli uni per eccessiva fretta od abbondanza, gli altri per mancanza di autocritica sia singolarmente disuguale ed alterni libri originali e curiosi ad altri caotici, irritanti e privi d'interesse Wyndham Lewis non ha in questo senso sofferto di alcuna ingiustizia. Per la sua stessa indole non è un autore destinato ad avere una larga udienza e neanche uno di quegli artefici squisiti e perfetti giustamente apprezzati dai letterati per il loro intrinseco valore Wyndham Lewis è una figura d'eccezione, un lusso che una letteratura ricca e fertile si può ogni tanto permettere.

Anche nei romanzi Percy Wyndham Lewis è sempre mosso da un senso di disgusto e d'indignazione, dal desiderio di fustigare e di bollare d'infamia. Contro i suoi avversari contro quanto provoca le sue bollenti ire si scaglia senza ritegno mirando soltanto ad annientare il bersaglio. Inoltre si distingue dalla stragrande maggioranza dei narratori britannici non lasciandosi come loro guidare dalla realtà di una visione interiore creata dai personaggi e le circostanze per avvicinarsi invece a molti francesi che anche nei romanzi si lasciano piuttosto trascinare dal ritmo delle parole ed a volte continuano con incomparabile facondia a parlare per centinaia di pagine senza troppo preoccuparsi di quanto dovrebbero narrare. Wyndham Lewis si rivela in questo se non influenzato dalla «verve» francese almeno ad essa apparentato.

Il suo difetto maggiore come romanziere è la mancanza di rigore, l'assenza di quel prezioso senso della vicenda raccontata e rivissuta innato in tanti narratori anglo-sassoni anche non di primissimo piano. La logica interna del racconto, l'evidenza plastica di quanto va narrando non lo hanno mai preoccupato. I suoi romanzi senza essere mai autobiografici sono di un'ispirazione esclusivamente egocentrica, riflettono cioè direttamente sue preferenze, fobie, vulcaniche esplosioni d'ira o di disgusto senza alcun tentativo di frenare i violenti umori, di dare loro una forma obiettiva più facilmente accettabile sul piano artistico. Lo stile colorito, veemente, abbondante si apparenta a volte più di quanto non si possa supporre di primo acchito a James Joyce. Questi ed Ezra Pound rimangono spiritualmente e stilisticamente i due scrittori malgrado tutte le differenze a lui più vicini.

Dopo quattordici anni di silenzio nel settore narrativo, quando già si poteva credere che, trascurando le opere minori spesso illeggibili, «Tarr» e «The Revenge for Love» sarebbero rimasti i due suoi unici contributi validi come scrittore, egli ha ora pubblicato «Self Condemned» (Methuen edit. London), un grosso romanzo assai personale di tono, carico di difetti ma non privo di qualità e d'interesse. L'autore settantenne vi si rivela ancora giovanile di temperamento, lontano dalla saggezza e la moderazione, sempre convinto di poter parlare con la superiorità del genio, deciso a fustigare le debolezze, i vizi, le viltà degli altri. Mentre poco meno di una quarantina d'anni fa in «Tarr» egli prendeva di mira gli ambienti artistici e pseudo-artistici di cui faceva allora parte, in «Self Condemned» si scaglia contro gli intellettuali e gli universitari.

Di una trama, un intreccio, un'azione romanzesca si può difficilmente parlare. Wyndham Lewis vi narra a modo suo, cioè con molte digressioni, il corso di una vita da un determinato momento lontano nel tempo che ne segna l'espiazione. René Harding, un giovane e brillante storico di sangue franco-inglese, professore all'Università di Londra, decide dopo il grande successo ottenuto dal volume «The Secret History of World War II» di dare le dimissioni e di partire esule per il Canadà. Si è nel 1939 alla vigilia della guerra ed i motivi che inducono il professore Harding ad un così grave passo non risultano molto chiari. Nella prima

parte del romanzo spiegando le ragioni d'indole esclusivamente morale ed ideale da cui si sente animato ai membri della sua famiglia: la madre francese, le sorelle, i cognati e ad un collega amico egli pretende di non poter continuare ad insegnare [illegible] di dire ai suoi allievi la verità insegnando storia moderna. Codesta verità, per riassumerla approssimativamente in poche parole, semplificando, è che tutti i capi di governo, i sovrani, i ministri, gli importanti uomini politici degli ultimi tre secoli sono stati senza discriminazione alcuna dei banditi criminali, in ogni occasione pronti al delitto ed a tutte le turpitudini.

Questo almeno si riesce a dedurre dalle lunghe conversazioni che René Harding ha con l'amico Rotter, con il cognato Lampert, un facoltoso uomo d'affari socialisteggiante, con un professore del collegio di Rugby, con Helen, la sorella preferita, e con altri, accomiatandosi da loro prima di partire. Quanto ad Hester, la giovane e bella moglie, cui è sensualmente molto legato, non la considera degna di discutere con lui. Gli «argomenti del letto» sono a suo parere i soli validi per Hester ed egli questi adopera per indurla a seguirlo senza protestare sulla strada della rinunzia e dell'esilio. [illegible]

Nella seconda parte, «The Room», l'autore racconta nei più meschini e sordidi particolari i primi tre anni trascorsi da Hester e René Harding segregati in un appartamento d'un albergo ammobiliato di second'ordine, l'Hotel Blundell a Momaco, una grigia, noiosa città senza anima della provincia canadese. La descrizione della vita al Canadà negli anni di guerra è fatta con quell'eccessiva insistenza nel sudicio, l'orribile, il disgustoso che è uno dei difetti molto noti di Wyndham Lewis. [illegible]

Lo choc sconvolge Hester. [illegible]

[illegible]

GIACOMO ANTONINI

E' UN SALTO IN AVANTI il salto indietro di Pratolini

(Continua da pag. 1)

sua trilogia intitolata Una storia italiana, allora bisogna concludere che questo nuovo Pratolini non è occasionale [illegible]

[illegible]

da prima persona, scrittura lirica, visione poetica: «Ha cantato il gallo del Nesi carbonaio, si è spenta la lanterna dell'Albergo Cervia. Il passaggio della vettura che riconduce i tranvieri del turno di notte ha fatto sussultare Oreste parrucchiere che dorme nella bottega di via dei Leoni, cinquanta metri da via del Corno. Domani, giorno di mercato, il suo primo cliente sarà il fattore di Calenzano che ogni venerdì mattina si presenta con la barba di una settimana. Sulla torre di Arnolfo il mazzocco rivolto verso oriente garantisce il bel tempo. Nel vicolo dietro Palazzo Vecchio i gatti disfanno i fagotti dell'immondizia. Le case sono così a ridosso che la luce lunare sfiora appena le finestre degli ultimi piani. Ma il gallo del Nesi, ch'è in terrazza, l'ha vista ed ha cantato.

La prima persona e quei [illegible] che ne trattenevano [illegible] (appannando, anche se pareva illuminarli, i personaggi), qui in Metello è [illegible] davvero: non una volta l'autore interviene nella vicenda, se non per esserne [illegible] e mai per [illegible]; i personaggi hanno vita propria, e non sono prestanomi interessati del loro inventore; e ad evitare che la loro stessa invenzione fosse un arbitrio, Pratolini non ha esitato a buttarli sulla strada, già intravista in Cronache, del «romanzo storico». Far documento è una tattica un po' [illegible]: è un'inchiesta sul [illegible] tutto sommato ognuno compie una scelta su [illegible] realtà, dato che su materia viva non può applicarvisi. Fare storia, quando non è appena [illegible] negli anni, è una [illegible] di pochi, e riesce solo [illegible] romanziere vero, perchè [illegible] il sacrificio completo [illegible] insorgenze dirette ed attuali [illegible] uno scrittore, che per [illegible] mano ad una storia [illegible] anche negli anni deve avere un senso dell'uomo e delle cose effettivamente impersonale: ogni sua partecipazione è doppiamente condizionata sul distacco.

In altre parole, un romanziere che si dispone al romanzo storico, se ne ha bene individuata la legge, dà prova di sapere procedere alla spogliazione, alla slirizzazione, senza compromessi; tra il reale e il vero non corre più nessuna infatuazione o deformazione, perchè l'esigenza della storia implica un controllo, una verifica, che non sta solo nelle mani dell'autore del romanzo. E l'agio, la padronanza, il magistero di un romanziere si sa che consiste proprio in questo potere: avere tutto nelle mani, ma in modo che nessuno veda la mano; e se qualcuno la intravvede, è unicamente per prendere atto che non è più il romanziere a dare la mano al personaggio, ma è il personaggio a darla al romanziere e, quel che più importa, a stenderla ai più diversi lettori senza che il romanziere abbia mai a dovere rialzare la testa tra l'eroe e il lettore.

In questo Metello, Pratolini è del tutto incarnato nei fatti e nei personaggi: in senso assoluto, quindi, è la prima volta che Pratolini è romanziere; né, così dicendo, voglio togliere valore allo scrittore dei libri di ieri. Sino a ieri, era un narratore; da oggi, è un romanziere – e lo è con una forza, con una decisione, con una imprevedibilità, che ci dà il diritto di esigere che egli non ci dia d'ora in avanti se non dei romanzi; e anche domani dovesse sbagliare, sbaglierà da romanziere.

Questo romanziere nato, culminato, esploso in Metello dove ha trovato le ragioni per debellare le tirannie di una creazione e di una scrittura da prima persona? Dove ha preso piede, diciamola la parola grossa, la «conversione» di Pratolini?

Amici, e nemici forse, andranno a riscontrargliela, con opposto zelo, in certi presupposti dell'estetica marxista. E io non dico di no: indubbiamente Pratolini, oltre a professare certe idee, non è ignaro di alcune letture. Nel corso di molte pagine trapela addirittura la formula, e qualche espediente ed effetto, del romanzo sociale secondo le regole (non proprio tutte) del «realismo socialista». E senz'altro, questo Metello va riconosciuto come il primo e l'unico anzi romanzo socialista scritto in Italia al di fuori di qualsiasi intento propagandistico. Ma sarebbe limitare atrocemente Metello volerne fare un romanzo ottenuto con una applicazione di formule marxiste: e quali? Non avendo dato risultati compiuti neppure nella letteratura sovietica, a quale titolo risulterebbero miracolistiche nel neofita Pratolini e qui da noi? Nessun miracolo, quindi; ma un approfondimento critico di quelle idee e formule in Pratolini c'è stato. Con ragioni, però, più artistiche, che politiche.

La critica, infatti, al soggettivismo dell'arte (ed il romanzo è per natura antisoggettivo) non è una scoperta del marxismo, ancorchè sia una sua benemerenza; e solo il perdurante estetismo idealistico, che guasta ancora la letteratura contemporanea e quella italiana tra le prime in testa, favorisce il buon gioco dei marxisti sino a farne i pionieri dell'oggettivismo. Ma lo stesso Pratolini è solo in nome e per bocca del «realismo socialista», che ha congedato il je proustiano della sua macchina narrativa?

Ripeto, non nego gli stimoli ed i consensi d'ordine sociale e politico che hanno portato il romanziere di Metello a dare alla storia una norma non più privata: ma sono le leggi inequivocabili dell'arte – e sopratutto del romanzo – a favorire ed a legittimare quella norma antisoggettiva. Che poi taluni contenuti politici e sociali abbiano dato maggior corpo a quelle leggi della creazione artistica, come in altri romanzieri una più coerente propulsione è venuta da contenuti religiosi, in nessun caso siamo tuttavia autorizzati a sopravvalutare quei contenuti, o sociali o religiosi, se prima non c'è nel romanziere una disposizione ed una capacità ad accettarli già come una verità degli altri, prima d'essere una verità per se stessi: l'impersonalità, insomma, è la condizione stessa di tutti i poteri personali di un romanziere, cristiano o marxista.

Ora non c'è più dubbi che Pratolini abbia raggiunta questa impersonalità. Ed è così fondata, che oltre a quegli aggiornamenti più o meno marxistici che s'è detto, a chi legga bene Metello càpita di scoprirne l'origine piuttosto in certi arretramenti. Voglio dire che Pratolini s'è liberato da ogni soggezione di estetiche odierne, quelle che conducono fra l'altro a fare del romanzo un prodotto contaminato, e ha attaccato la sua esperienza di romanziere sul vivo della storia breve e stretta del romanzo italiano, su Manzoni e sul Nievo (più sul secondo che sul primo), là proprio dove l'uno e l'altro hanno insegnato a sottrarre l'arte alle seduzioni ed alle correità di un umanesimo soggettivistico: ed è unicamente perchè si è sovvertito quell'insegnamento che il romanzo, da noi, ha dato frutti stentati.

Con Metello, Pratolini ha fatto un salto indietro, quindi, per ben altra esigenza che quella del romanzo storico (infatti non sono mancati gli esempi recenti di pseudoromanzi storici contraffatti sugli scheletri delle tecniche romanzesche più bastarde): il salto indietro l'ha fatto sul fondo vero del nostro romanzo, ed è l'accettazione di quella lontana lezione che gli ha reso meno disagevole, più convinta e più persuasiva, la recente lezione socialista. Ed è questa remota origine, non l'altra, che fa sintomaticamente «attuale» il suo romanzo: sarebbe un grosso errore se i suoi lettori, attenti alla polemica politica che pur c'è in Metello, o da quella distratti, non si avvedessero dell'altra preminente polemica letteraria che lo pervade. Il salto indietro di Pratolini è un esempio per tutti, se si vuole capire la salutare portata di Metello e, se non ci deluderà, dell'intera sua Storia italiana.

* * *

In attesa degli altri due romanzi della trilogia (saprà Pratolini, nel secondo, affrontare gli strati borghesi con l'imparizalità persuasiva che qui sa trovare per i suoi eroi popolari? La figura così umana dell'ingegner Badolati fa ben sperare), Metello è già un bel romanzo concreto, costruito, vivo; e se gli altri due libri non sbanderanno, avremo una trilogia forse più articolata del pur glorioso Mulino del Po, sopratutto se il Pratolini continuerà a narrare senza quelle preponderanze che fanno di Bacchelli il pedagogo sia dei suoi personaggi che dei suoi lettori, più che l'inventore nascosto degli uni e l'introduttore discreto degli altri.

Sarà che in un romanzo, più che in ogni altra opera, il tono fa la musica, ma non saprei indicare in Metello neppure le scene fiacche, le pagine sgranate: in un romanzo riuscito, anche gli errori, se ci sono, sembrano provvidenziali, tanto una caduta altro non sembra che la giusta pausa per una più esatta ripresa. Ed il tono in Metello a me pare preciso. L'aria del tempo, gli ambienti, le persone, trovano corrispondenza ed unità. Metello è un protagonista misuratissimo. Le tre figure maggiori di donne, Viola, Ersilia, Idina, sono perfette. Anche i personaggi minori non sono mai occasionali e pesano sulla storia secondo un rapporto proporzionatissimo, là dove pur devono incarnare dei tipi, l'anarchico, il sindacalista alla Turati o alla Don Davide Albertario, il questurino, gli scioperanti.

E la prova maggiore che Metello è un romanzo, sta nel fatto che, salutato il romanziere, si vorrebbe ora cominciare un discorso proprio sui personaggi; ed intrattenendoci con essi scendere senza paura a fare quella cosidetta «critica psicologica», che ha tanto irritato i nostri professori di estetica... Metello, Ersilia, e anche alcune figure minori, sopporterebbero quel gioco psicologico proprio perchè sono personaggi che nella loro varietà trovano una comune saldezza morale: «E' vero, solo che tu conservi un minimo di volontà, trovi sempre una mano che ti tira su se sei abbattuto. Trovi l'amicizia e poi trovare anche l'amore. E non devi mai né riconoscenza né devozione a nessuno. Aiutandoti, è se stessi che aiutano, i loro scoraggiamenti, le loro paure, i loro terrori. Gli devi amicizia e amore, quanto puoi. Non di più, altrimenti sarebbe ipocrisia, esagerazione. Siamo tutti girotondi, senza parere ci teniamo per mano. Se esci dal cerchio, allora sì, allora sei perduto. Il pane del povero è duro, e non è giusto dire che dove c'è poca roba c'è poco pensiero. Al contrario. Stare a questo mondo è una fatica, sopratutto saperci stare».

Il «girotondo» dei personaggi di questo nuovo Pratolini vive secondo queste parole: e quel che è didascalia, nel romanzo è aria, naturalezza, persuasione. Non c'è stridore, neppure là dove potrebbe aprirsi un invito alle sue tesi: la sua responsabilità d'artista, o se volete il suo mestiere, gli fa guadagnare il passo sull'uomo di idee; e non sfuggirà a nessun lettore che tutte le scene dello sciopero del cantiere – in quelle eroiche quarantasei giornate del 1902 –, che sarebbero per mettere Metello su un piedestallo, sono attraversate controcorrente dalle scene degli amori di Metello per Idina, così che il nostro eroe invece di essere mitizzato ne diviene scalfito e la sua aureola sembra posarsi invece con una sua luce cruda di dolore su Ersilia: «S'imparano mille cose in un istante, non occorre essere stati a scuola, quando la vita ti colpisce a tradimento con le sue cattiverie: basta avere una spina dorsale che ti mantenga in piedi. Ersilia ne faceva in quel momento una dolorosa esperienza. La sua lealtà, il suo coraggio, la sua abitudine di affrontare a viso aperto le ingiustizie e i dolori che non le erano stati risparmiati, alla resa dei conti l'avevano sempre trovata vincitrice, o comunque preparata a subirne l'irreparabilità. Se questo mondo è una giungla, ella era nata e vissuta in quella piccola foresta, particolarmente intricata, ch'era San Frediano; nondimeno, c'era questa sua naturale solarità, questa oasi e questa radura del cuore che ogni volta la illuminavano e le permettevano lo scampo. La stessa disgrazia che le aveva rapito il padre, ad esempio, e che aveva rappresentato la congiuntura più sofferta e drammatica della sua vita, aveva favorito il suo incontro con Metello.

L'eterna forza dei semplici, di affidarsi e nello stesso tempo di non arrendersi al proprio destino. «Male non fare, paura non avere». La sua fiducia nella vita, infine, aveva sempre trovato un esatto rapporto nella spontaneità, nella chiarezza diciamo e nella costanza dei suoi atteggiamenti e dei suoi affetti. Ora, per la prima volta, era stata colpita alle spalle; e non per questo; e non per questo era crollata. Ma la sorpresa le aveva inibito una subitanea ribellione, lo stupore aveva sopraffatto l'offesa. Forse da questa esperienza ne sarebbe uscita più amorosa, più comprensiva, più saggia ma definitivamente disincantata, meno franca, meno spontanea e cordiale. Questo avvenimento, che d'ora in avanti l'avrebbe costretta a diffidare del proprio istinto, a cautelarsi contro l'intrigo, segnava inconsciamente il suo congedo spirituale dalla giovinezza. Già le era bastato un istante per possedere compiutamente l'arte della dissimulazione, questo ripugnante magistero a cui gli uomini sembrano avere affidato l'equilibrio dei loro rapporti».

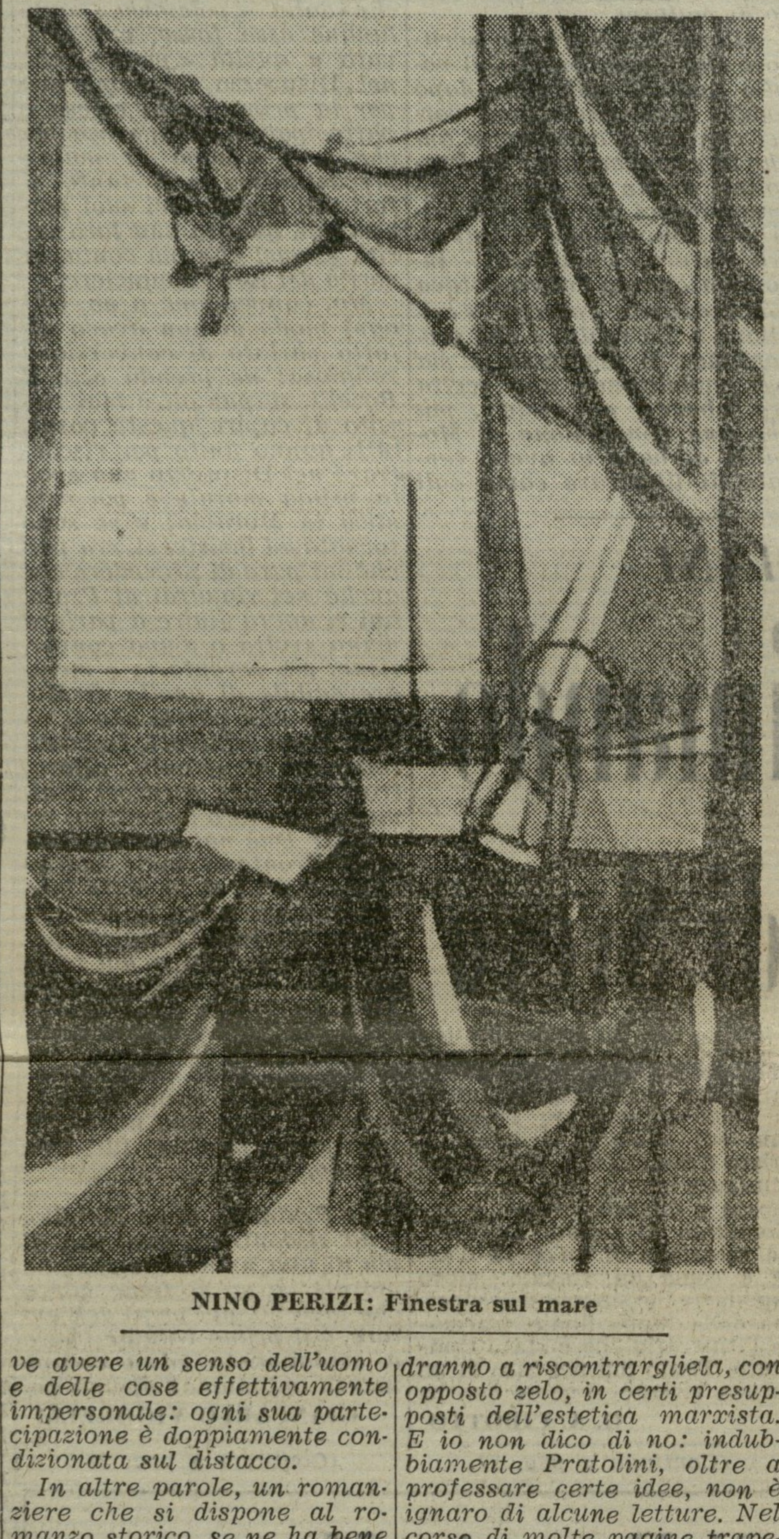
Il caso ha voluto che leggessi Metello subito dopo la lettura del bellissimo Carteggio tra Gorki e Cechov. Sfruttare il caso, non è sforzarlo. Ma Pratolini, dopo Metello, mi è sembrato, pur con quel suo fondo italiano (che qui gli si è fatto più onesto, quanto gli è divenuto meno casalingo, pur avendo continuato a dissotterrare una sua Firenze popolare ma non più becera), mi è parso uno scrittore che miracolosamente fosse riuscito, in una maniera tutta sua, a combinare Cechov su Gorki e Gorki su Cechov. Combinarli in ogni senso: nella diversa struttura morale, nelle divergenze sociali e politiche, e nella fondamentale disparità artistica. Come a dire la forza sanguigna, certa promiscuità, un candore polemico, che viene fuori da Gorki, e la febbrile pazienza narrativa, certa accoratezza, la pietà estrema di Cechov.

Non è un paragone, è un riferimento. E l'aver fatto quei due nomi, è anche un modo per tornare a dire che il suo socialismo, sia politico che artistico, ha radici lontane, più legittime. Può essere anche una ripresa, secondo una problematica attuale, della lezione manzoniana degli «umili» e dei «potenti»: né si creda che, dandogli questa apertura, voglia cristianizzare (più in là di quel che già non sia) il socialismo di Pratolini; ma è un fatto che Metello è un esemplare romanzo, proprio perchè quel Gorki che c'è in Pratolini sa raggiungere, tramite Cechov, un suo Manzoni, così che le ragioni di Metello risultano scavate non appena tra le ombre di una polemica momentanea, ma alla luce di una polemica più antica, anzi eterna.

Non è che il giusto senso dell'eterno, che fa impaziente uno scrittore; e l'impazienza cristiana, quando è tenuta integra, è più operante (anche nell'arte) dell'impazienza socialista.

Se Metello è, come è, un grande romanzo, e – ripeto – un autentico romanzo socialista, vuol dire però che l'impazienza di Pratolini ha origini, e piaghe, meno del momento.

GIANCARLO VIGORELLI



NINO PERIZI: Finestra sul mare

PER UNA STORIA delle nuove narrative

★

(Continua da pag. 1)

romanzi con i nuovi sentimenti sociali dell'uomo come l'architetto una casa con il nuovo materiale del cemento armato; e Mario Tobino, Carlo Cassola, Luigi Innamorato e altri tra i meno giovani e i più giovani che meriterebbero, tutti, una più precisa qualificazione.

Delle scrittrici bisogna ricordare Anna Banti che dalle apparenze crudamente osservate muove implacabile a scoprire le miserie e i triboli spirituali delle sue creature femminili e che nella biografia di «Artemisia» (la pittrice secentesca Artemisia Gentileschi) ha dato la misura della sua arte affinata nella consuetudine degli scrittori e degli artisti più arditi d'Europa. E Alba De Cèspedes, narratrice per dono naturale che dal suo primo romanzo fortunatissimo «Nessuno torna indietro» all'ultimo, «Quaderno proibito» ha approfondito l'analisi dell'anima e della coscienza femminile nei contrasti familiari con la incomprensione degli uomini e con le miserie dell'esistenza borghese: antitesi che ella svolge con sempre migliore conoscenza della lingua. Ed Elsa Morante che sa trasfigurare in una storia favolosa le vicende dei suoi personaggi femminili con un'arte moderna raffinata nella consuetudine con scrittori dell'Otto e del Settecento italiani e stranieri. E Laudomia Bonanni che si inalza alla lirica dalla rappresentazione di vicende colorite e pittoresche dei suoi compaesani e familiari abruzzesi. E Orsola Nemi che tratta con la delicatezza di una raccontatrice di favole i temi più ardui della psicologia umana. E Maria Bellonci autrice di biografie che vogliono essere, e sono, non solo opere di storia ma opere d'arte, dove ogni persona e ogni episodio hanno diverso risalto, quasi fossero poeticamente inventati, da una prosa che ravviva in forme modernissime il periodo e la lingua studiati sui classici; e Anna Maria Ortese che nel candore della sua fantasia vi mostra a volte, con animo innocente, la più trista e maliziosa realtà; e Milena Milani narratrice senza illusioni dei più delusi incontri umani di questo nostro tempo misero e brutale; e Lalla Romano, e Pia d'Alessandria, e Maria Valli, e Livia De Stefani, e Diana Fiori, e Laura Di Falco che hanno ormai i loro nomi non nel catalogo di una casa editrice, ma nella storia della nuova narrativa.

GOFFREDO BELLONCI

POESIE

di DONATA DONI

Solo oggi mi accorgo

Solo oggi mi accorgo che sono quasi tutti partiti,
che tutti lasciarono l'angusta città
dal campanile bonario.
Lasciarono nel sonno delle strade brevissime
i compagni di un tempo:
amore, giovinezza, desiderio.
Forse avevano un nome da gridare nel mondo,
e un cielo da trovare,
e ambizioni, e speranze.

Tornano spaesati, tra un saluto e un cóngedo:
solo un ciuffo di fiori in un vecchio giardino
parla ancora voci d'infanzia.

Solo oggi mi accorgo
che sono quasi sola
nella città più grande e più buona di un giorno.

Essi che la ritrovano intatta nel ricordo
non sanno ch'è cambiata,
Come i capelli bianchi di una madre,
come il volto consunto di una pietra.

Forlì, novembre del 1953.

Stagioni

Dicevano che t'avrei abbandonata,
vecchia casa che t'apri sul giardino,
che l'inverno desòla.
E invece passarono stagioni
immemori nel vento dell'infanzia
a consumare il tempo.
Rifiorirono dolci primavere
sulla spalliera fulgida di rose,
troppo vive d'attesa, trepide d'abbandono.
Foglie d'autunno caddero,
stremate dall'illusa stagione;
nevi squallide, lente, misurarono il ritmo,
che raggela l'incauto cuore.

Dicevano che t'avrei abbandonata,
dicevano che sarei andata lontano,
a rinnovare i giorni, ad inventare la vita,
così come una fiaba perduta.
E invece, ora che tutti, tutti t'hanno lasciata,
(i più cari per sempre)
io resto in te, raccolta nella voce,
della vita, del cuore.

E se l'inverno filtra la sua pena
dal giardino che soffre
nella nebbia indifferente,
solo in te riconosco la stagione!
che pensosa si volge nel ricordo del tempo.

DONATA DONI

Forlì, 20 novembre 1954.

Apollonio e le commedie di Svevo

(Continua da pag. 1)

ancora compiuto la sua parabola completa, è doveroso seguire tale metodo d'individuazione del processo creativo: delle sue partenze, dei suoi motivi, dei significati che intende avere. La critica non è un tribunale divino e divinatore che concede un paradiso oppure un inferno per l'eternità. Conta, ciò non di meno, la storicità del prodotto artistico ovvero la corrispondenza con i moti dela storia; quella, intendiamoci, che ha senso spirituale e non soltanto azione pragmatistica. E' molto difficile riassumere qui, nel giro breve di una conversazione, le mie opinioni estetiche, che sono del resto bene o male, consegnate nei miei scritti. Vorrei, tuttavia, dire che non faccio mai questione di tendenze, di «ismi», sibbene soltanto di orientamento. Quando noi, critici d'arte, diciamo arte moderna, tutti ci credono parziali, infatuati, e non pensano che tentiamo invece unicamente di registrare gli stati della spiritualità storica contemporanea. L'importante, in fondo, è sempre e soltanto l'autorità del linguaggio con cui ci si esprime. Ci sono, tanto per dire, manieristi e scolastici sia nell'arte figurativa come in quella non figurativa. Nasconderci ad ogni modo l'evidenza che oggidì una gran parte degli artisti è ancora orientata verso l'arte astratta mi sembra assurdo.

– Non crede, a questo proposito, che tale orientamento acuisca il deprecato distacco tra arte e pubblico?

– Anzi tutto si dovrà dire che tale distacco, a parte il fatto secondo me erroneo che alcuni lo ritengono particolare soltanto del nostro tempo dipende per la massima parte da un difetto di educazione. Nelle scuole, medie e liceali, persino nelle università in molti casi, si insegna soltanto l'arte antica. Dirò di più: nelle scuole medie e liceali, a parte il metodo d'insegnamento, le ore dedicate alla storia dell'arte sono assolutamente insignificanti. La letteratura italiana a confronto è insegnata per anni ed anni, dai primordi a tutto l'Ottocento, con dovizia di particolari biografici, storici critici, e di letture. Avviene perciò che anche la persona di così detta media cultura non è provveduta che di una imperfettissima abitudine a penetrare la pittura e la scultura. Così tutti credono che delle cose che non si insegnano sia facile parlare: infatti nessuno parla di storia o di economia, ma tutti interloquiscono, e con presunzione, di arte, quasi per l'appunto questa fosse un fatto per il quale non è necessaria alcuna applicazione. Di qui, inoltre, la diffidenza verso i così detti competenti anche se questi hanno dietro di loro lunghi anni di studio. Direi che proprio questo stato di cose costituisce un malcostume al quale non sarà mai troppo presto porre riparo. Considerata l'arte moderna da un punto di vista più profondo e meno quotidiano, credo sia da ricordare che la realtà empirica non è più considerata un pretesto di pittura o di scultura, ma che proprio la pittura o la scultura divengono esse medesime realtà in quanto avviene nel loro farsi che l'artista prende coscienza di sè. L'artista, infatti, si mette nella condizione di poter registrare i valori della conoscenza soltanto quando riesce a sottrarsi al dominio dell'oggetto, dal quale è rimasto sempre più o meno sopraffatto. Attraverso il moto della storia è avvenuto che la realtà non operasse più come se la realtà fosse qualche cosa di immutabilmente oggettivo: si è capita, allora, non come un fatto fisico ed impregiudicato, ma come un fatto in cui si raccolgono le esperienze dell'uomo che vi si configura. Ha detto giustamente Argan: «ribellione contro la contemplazione». Il rinnovamento dell'organismo artistico non poteva avvenire che nella fatica del guardare dentro di sè. L'origine dell'azione artistica non sarà perciò nella sorpresa o nella lusinga delle forme del mestiere sperimentato, sibbene in una causa che si ingolfa nelle tempeste dell'animo e della coscienza: soltanto per questa via i gesti ovvero i segni acquistano autorità, significano un impegno morale e un impegno storico.

– Si interessa anche di cinema?

– Mi interesso, evidentemente, anche di cinema, che è una forma di arte visiva e quindi figurativa. Seguo con particolare interesse la produzione di documentari sull'arte. Ho avuto anche modo di scrivere qualche cosa sull'argomento, e molto me ne sono occupato in seno alla Federazione Internazionale del Film d'Arte, del cui consiglio faccio parte. Ho fatto qualche prova, dirò così, pratica, ma che mi ha soddisfatto piuttosto parzialmente, perchè vi ho riscontrato da ultimo i difetti di qualche inesperienza e di una certa fretta. Amerei molto, però, poter *realizzare un documentario sull'arte. Ad ogni modo,* a proposito di cinema, mi preme di far osservare come l'indirizzo tipicamente realistico in cui esso si svolge – e non mi riferisco, beninteso al neo-realismo soltanto – serva a soddisfare il desiderio del pubblico di trovare motivi di commozione che alla realtà più diretta si ricolleghino. Certe forme aneddotiche, anche narrative, che potevano essere dominio esclusivo della pittura, oggi sono trasferite al cinema: ed alle arti plastiche resta consegnato, dirò, un compito di espressione lirica.

G. A. CIBOTTO

ARCHIVIO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

13 giugno 1955

Carissimo Silvio,
questa è la notizia che ti dissi avresti vedere in cronaca. —
Naturalmente l'iniziativa deve essere tua. Del resto mercoledì alle 22.15 nella rubrica "Le tre arti" della TV parlerò di questa mostra. E lo stesso giorno ne parlerà, come notizia, la RAI. —

Comunicazioni "ufficiali" le riceverai non so quando....!

Arrivederci e grazie e tante cose affettuose dal tuo

Umbro

riservata personale

Sig. Silvio Branzi
Redazione del "Gazzettino"

V E N E Z I A

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

22 luglio 1955

Carissimo Silvio,

mi spiace molto non poterti vedere questa sera dai Vedova: avremmo passato una bella serata. La mia invece sarà piuttosto noiosa.

Ti unisco l'intervista. Ti prego, però, di rivederla: togli, aggiungi, fammi dire quello che vuoi (malgrado il caldo), ma fammi fare un'ottima figura.

Tuo affezionatissimo

[signature]

P.S. Unisco elenco completo dei premi: se credi lo puoi riportare.

urgente

Sig. Silvio Branzi
Redazione del " Gazzettino"

VENEZIA

s. p. m.

ARCHIVIO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

27 luglio 1955

Carissimo Silvio,

ti ringrazio di gran cuore per il rilievo eccezionale dato all'intervista, e per la prontezza con cui l'hai pubblicata. Mi hai reso un servizio d'amico di cui ti sono gratissimo, e mi auguro che, la mia persona a parte, lo scritto serva anche un po' all'arte italiana.

Affettuosamente tuo

[illegible]

P.S. Non si potrebbe mandarla alla "Fiera", magari con due o tre foto?

urgente

Sig. Silvio Branzi
Redazione del "Gazzettino"

VENEZIA

Umbro Apollonio

Il Gazzettino
27 [illegible] 1955

UMBRO APOLLONIO PARLA DELLA BIENNALE DI SAN PAOLO

In Brasile gli italiani l'hanno fatta da padroni

Ancora una volta -- ci ha detto il Commissario della nostra Sezione a quella importante rassegna -- ho avuto la prova del credito che godiamo nell'ambiente internazionale e i riconoscimenti ottenuti lo confermano

E' rientrato in questi giorni da San Paolo del Brasile Umbro Apollonio, che vi si era recato quale commissario della Sezione italiana alla III Biennale del Museo d'Arte Moderna e che ha fatto parte della giuria internazionale per l'assegnazione dei premi. Siamo andati a trovarlo all'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale, che dirige, per avere qualche ragguaglio sulla mostra, ed egli ci ha accolto nel suo ufficio con la consueta cordialità, rammaricandosi però di non poter ancora riceverci in una sede degna e ordinata.

Vasto successo

Dobbiamo dire infatti che lo Archivio della Biennale, uno degli Istituti sull'arte moderna più importanti d'Europa, è attualmente chiuso al pubblico e non può svolgere la sua normale attività per insufficienza di spazio: libri, cataloghi, riviste, fotografie, tutto è ammassato disordinatamente sui tavoli e persino sul pavimento. A quanto ci fa sapere Apollonio, tuttavia, tanto il Presidente della Biennale quanto il Sindaco di Venezia, durante l'ultimo consiglio di amministrazione dell'Ente, si sono vivamente interessati a questo problema, e da parte nostra ci auguriamo che ad esso sia dato al più presto una conveniente soluzione per non rendere inattivo uno strumento di studio e di cultura che è tra i vanti maggiori della città, e per fornire l'Archivio della Biennale di quei mezzi che consentano ad esso di promuovere quell'attività che Apollonio ha da anni nei suoi progetti di appassionato cultore delle arti plastiche moderne.

— Com'è stata accolta la partecipazione italiana alla III Biennale del Museo d'Arte Moderna di San Paolo? — gli abbiamo chiesto.

— Posso affermare con la massima schiettezza che a San Paolo ho avuto ancora una volta la conferma di come l'arte italiana goda un larghissimo credito nell'ambito internazionale. Le accoglienze che mi sono state riservate in Brasile fin dal momento del mio arrivo, non erano certo tanto per la mia persona di critico e di funzionario della Biennale di Venezia (la quale, giova dire anche questo, gode all'estero di un prestigio che molti ambienti italiani nemmeno sospettano), quanto per il fatto che rappresentavo l'arte italiana di oggi, di cui ero per così dire il messaggero. Lei sa quale diffusione e quale seguito riscuota l'arte francese: ebbene, posso garantirle sulla prova dei fatti — del resto documentati in molti articoli di giornali — che l'arte italiana al presente non è per nulla da meno. L'amico Jean Cassou, direttore del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi, che era commissario per la sezione francese, ha riconosciuto con squisita cordialità come i nostri artisti abbiano raggiunto un livello qualitativo molto importante e si trovino su posizioni di risonanza europea e mondiale che interessano fortemente lo sviluppo dell'arte con l'inserimento di nuove ed impegnative esperienze.

Gli espositori

— Com'era composta la partecipazione italiana?

— Ecco, le dirò, essa non pretendeva ad un panorama completo dell'arte italiana di oggi: che sarebbe stato del resto impossibile per lo spazio che avevamo a disposizione; si trattava più che altro di una antologia scelta con criterio esemplificativo. Quando la Biennale ricevette l'incarico da parte dei ministeri degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione di curare l'organizzazione della Sezione italiana all'Esposizione di San Paolo, riunì i membri italiani del suo Comitato internazionale di esperti, i quali, come ho osservato nella prefazione al catalogo, col proposito di presentare, attraverso alcuni esponenti di diverse generazioni, gli orientamenti più qualificati dell'arte nazionale, quelli cioè che dibattono l'ancor viva querelle tra figurativo e non figurativo, hanno giudicato opportuno richiamare ancora una volta la attenzione su qualche artista già compreso nelle rassegne delle due precedenti Biennali pauliste, dandogli in alcuni casi, una più ampia presentazione, mentre sono stati affiancati anche documenti d'esperienze compiute da più giovani artisti, quasi ad esemplare la persistenza in età diverse di fondamenti ispirativi divergenti l'uno dall'altro. Perciò abbiamo portato a San Paolo, mostre antologiche di: Campigli, Maccari, Viani, Prampolini, Minguzzi, Mirko e Magnelli, oltre ad opere di Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Arturo Carmassi, Antonio Corpora, Franco Gentilini, Renato Guttuso, Mario Marcucci, Mauro Reggiani, Sergio Vacchi, Pietro Consagra, Fabrizio Clerici, Riccardo Licata, Leone Minassian, Luigi Veronesi e Giuseppe Zigaina. Tutti, però, ricordano con interesse e simpatia anche le precedenti sezioni italiane e parlano ancora di Marino, di Morandi, Afro, Santomaso, Vedova, Cassinari, Birolli, Manzù, Casorati, De Pisis, Sironi, Fazzini, Rosai, Saetti, Viviani.

— E i risultati ottenuti?

— Volevo dirle, appunto, per concludere il discorso di prima, che il successo riscosso dagli artisti italiani è stato sanzionato dai premi, i quali costituiscono un'affermazione su cui tutti devono un po' meditare. Il premio San Paolo, che per regolamento viene attribuito a un artista nazionale o straniero con un criterio che deve essere basato sulla qualità delle opere presentate dall'artista alla Biennale, in modo da valorizzare il miglior insieme esposto, è stato dato a Fernand Léger, che aveva una personale di ben trentotto opere, da quelle del 1910 alla più recente «La parade». Noi non avevamo alcun artista con una presentazione così imponente, così storicamente completa, con cui competere. Tuttavia la giuria, di cui facevano parte, oltre a me, Sergio Milliet, Wolfgang Pfeiffer, Mario Pedrosa, Thomas Santa Rosa, José Valladares, Jean Cassou, Grace L. McCann Morley, W. Sandberg, Gustav Beck, Haim Gamzu, si orientò subito per il premio della pittura su Magnelli e Campigli, e la lotta, se così si può dire, fu aspra e dura. Da ultimo vinse Magnelli, così come in fine Mirko superò Viani e Minguzzi e lo scultore tedesco Lehmann, che tutti entrarono nelle prime discussioni, tanto appassionate da durare oltre un'ora. Il premio del Circolo Italiano, poi, fu con larghissima maggioranza e senza opposizioni di un qualche peso attribuito a Maccari, che aveva una rassegna della sua attività incisoria invero eccezionale. Persino nei premi acquisto, dove si doveva tener conto in certa misura di una giustizia distributiva, toccò all'Italia un quarto riconoscimento, che andò ad un'opera dello scultore Pietro Consagra. Come vede, gli allori raccolti non sono pochi o di poco conto e le assicuro che ne rimase stupito persino il ministro della Pubblica Istruzione brasiliano, signor Candido Motta Filho, quando il giorno dell'inaugurazione s'accorse che mi presentavo a lui per la quarta volta a ritirare il premio: «Ma lei ha fatto una vera incetta di premi», mi disse.

— L'insieme generale della mostra come si presenta?

— Vi partecipano trentun paesi con circa duemila opere. E' un fatto veramente serio e molto importante, non v'è dubbio. L'iniziativa promossa dall'entusiasmo mecenatesco di Francisco Matarazzo Sobrinho, e per la quale Arturo Profili spende le sue energie migliori con vivida intelligenza, si traduce in un'impresa la cui utilità culturale si espande al di là dei confini brasiliani. E' stato molto apprezzato il messaggio che il nostro ministro degli Affari Esteri, Gaetano Martino, ha rivolto in occasione della Mostra e in cui ha affermato che la Biennale del Museu di Arte moderna di San Paolo «raccogliendo le opere più significative e originali dei migliori artisti contemporanei, si allinea ormai alle più importanti e famose rassegne di arte moderna che si svolgono nelle altre parti del mondo».

Piena rispondenza

— E la Nazione brasiliana come sente tutte queste iniziative culturali?

— Creda, il Brasile si è reso conto che la cultura è un elemento indispensabile di civiltà, e che non si può prescindere da essa quando si voglia raggiungere un posto dominante nel mondo. Giova infatti sapere che, accanto alla Biennale di San Paolo, Francisco Matarazzo Sobrinho ha ordinato pure un museo d'arte moderna ricco di opere italiane (tra cui un De Chirico metafisico), e che in San Paolo ha sede quel museo d'arte i cui capolavori un po' tutti poterono ammirare a Milano, e che a Rio de Janeiro si sta già costruendo un altro museo, che sarà un modello di tecnica museografica e dove saranno finalmente esposte le opere che Nyomar Bittencourt, va raccogliendo da anni. In più c'è tutto l'interesse della critica, che da cultori notevoli da Lourival Gomes Machado a Mario Pedrosa, da Sergio Milliet a Josè Valladares, da Thomás Santa Rosa a Wolfgang Pfeiffer, da Antonio Bento a Mario Barata. Per non dire dell'attività che svolge il Servizio di documentazione del ministero della Educazione, diretto con agilissima intelligenza da Josè Simeao Leal, il quale distribuisce gratuitamente libri e opuscoli che interessano la cultura brasiliana con una generosità con la quale può competere soltanto il Servizio di propaganda artistica del ministero dell'Istruzione Pubblica del Belgio.

— Ma l'arte, la pittura, la scultura brasiliana corrispondono a tutto questo fermento?

— Direi di sì almeno per quanto riguarda i migliori. Lei stesso, del resto, avrà già visto gli artisti brasiliani alla Biennale di Venezia, e potrà giudicare. Io posso dirle che pittori come Lasar Segall, Candido Portinari, Emiliano di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Danilo di Prete, Flavio de Carvalho, Milton Dacosta, Mario Leontina, José Pancetti, Ivan Ferreira Serpa, Lula Cardoso Ayres, Aloisio Sergio Magalhaes, Elisa Martins; scultori come Bruno Giorgi, Mario Cravo, Victor Brecheret, Maria Martins, Josè Pedrosa, Felicia Leirner, Franz Josef Weissmann, e grafici come Carybe, Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Fayga, Ostrower, Karl Plattner, Arnaldo Pedroso d'Horta, Marcelo Grassmann e Livio Abramo, sono orientati molto bene e sono veramente i maestri di un tempo brasiliano cui tra non molto non potrà non arridere il migliore riconoscimento. Sia pure il Brasile un popolo giovane, ancora primitivo in molte sue manifestazioni, esso possiede nella sua terra ricchezze non soltanto materiali e nei suoi uomini una spinta spirituale che finirà col trovare la sua espressione originale e tipica, tale da gareggiare alla pari con le forme più acute della modernità.

Silvio Branzi


GROTTA DEL SASSO m. 410
COL MOSCHIN m. 1278
MELETTE DI FOZA m. 1674
SASSO ROSSO m. 1196
Campolungo sul Brenta



CAMPOLONGO SUL BRENTA (VICENZA) 17.8.55

Silvio BRANZI

Redazione "Il Gazzettino"

Calle delle Acque

VENEZIA

15/8/55

Ed. Scrimin — Bassano del Grappa

Prop. Ris. G. Vialetto — Campolongo

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

22 febb. 1957

Carissimo [illegible],

eccoti la foto delle *Figlie di Loth* datata 1919. Io credo escluso esista una versione del 1915. Tu ne sai qualcosa?

Ti ringrazio infinitamente per ier sera: ha fatto molto bene al mio umore triste la tua affettuosa vicinanza.

Mi sono scordato di chiederti di quei racconti del giovane di cui ti parlò Fabiola. Purtroppo dovremmo restituirli e, comunque, dare una risposta. Posso chiederti questo sacrificio?

Grazie ancora e tante tante cose affettuose dal tuo

Umbro



DUBROVNIK
Hotel »Imperijal«

10/9/56

Al nuovo "segretario" eletto stamane, tante affettuosità

[signature]

DUBROVNIK 2 A 11-9 18 H 56 ДУБРОВНИК 2 A

476

Izdanje: Hotel »Imperijal« — Dubrovnik



Silvio BRANZI

c/o "Il Gazzettino"

Calle delle Acque

VENEZIA

(ITALY)

Umbro Apollonio

Il Gazzettino

5 MAR. 1957

UN'INTERVISTA CON UMBRO APOLLONIO

L'arte contemporanea italiana nei giudizi della critica tedesca

Reduce da un giro di conferenze, tenute a Monaco, Baden Baden, Karlsruhe, Francoforte e Berlino, lo studioso ha raccolto dovunque manifestazioni di simpatia per l'attività dei nostri artisti

« L'ottima fama che gode Umbro Apollonio ha fatto riempire ieri sera fino all'ultimo posto la grande aula magna dell'Accademia di Belle Arti »: così Will Grohmann, che è uno dei maggiori critici tedeschi, iniziò su « Der Tagesspiegel », fra i massimi quotidiani della Germania, il resoconto della conferenza tenuta a Berlino dall'Apollonio. Appunto a Berlino egli ha concluso il suo giro di conferenze sulla pittura italiana contemporanea, che aveva iniziato a Monaco, passando poi a Baden Baden, a Karlsruhe ed a Francoforte, dovunque accolto con vivo interesse, come testimoniano i giornali che ne hanno messo in rilievo la competenza e severità di studioso dei problemi artistici moderni.

La sua notorietà infatti non è soltanto legata al volume su « Die Brücke e la scultura dell'espressionismo », che è stato il primo studio italiano su un momento particolarmente importante dell'arte tedesca ed il primo anche che uscisse nel mondo sull'argomento da oltre vent'anni a questa parte. L'Apollonio è altresì noto per i suoi studi su Seurat, Chagall, Picasso, Marini, Delacroix: contributi dovunque apprezzati, nonché per la sua molteplice attività in favore dell'arte italiana moderna, di cui è rimarchevole documento il suo volume « Pittura italiana moderna ». Era logico che la sua opinione sugli ultimi sviluppi della pittura in Italia fosse attesa con giustificato interesse. Abbiamo perciò voluto sentire dalla sua voce le impressioni suscitate in Germania dalla pittura italiana, di cui ha parlato integrando il suo dire con alcuni esempi a mezzo di diapositive a colori.

« Bisogna riconoscere — egli ci ha risposto — che la nostra pittura moderna riscuote anche in Germania un consenso quanto mai favorevole. Essa è meglio conosciuta di quanto si possa supporre. Critici e storici d'arte hanno visitato nel dopoguerra quasi tutte le Biennali veneziane e quindi hanno avuto modo di rendersi conto direttamente del suo carattere e della sua qualità. La massima parte, però, anche tra coloro che non hanno avuto occasione di recarsi a Venezia, ha visitato nel 1955 la grande esposizione « Documenta » di Kassel, dove l'arte italiana aveva una rappresentazione preminente. La pittura della così detta generazione di mezzo, quella dei Saetti, dei Gentilini, dei Birolli, dei Santomaso, dei Cassinari, dei Vedova, è giudicata tra le più importanti d'oggi. Anzi, devo dire che la Biennale di Venezia gode il massimo prestigio proprio perchè, dopo la guerra, ha saputo dare il giusto posto a questi artisti, il cui contributo allo sviluppo della cultura moderna appare tra i meglio qualificati. Questa è l'opinione generale che un po' tutti mi hanno espressa con molta decisione e molta chiarezza. Questo non vuol dire, tuttavia, che non stimino anche la generazione degli anziani, soprattutto Morandi, e poi Carrà, Casorati, Sironi, Campigli, Severini, di cui si ricordano le opere e la storia ».

A questo punto abbiamo chiesto ad Apollonio se abbia avuto l'impressione che in Germania ci sia un movimento moderno molto spiccato e quali ne siano in effetti le sue qualità.

« Intendiamoci: il carattere moderno dell'arte e della cultura in Germania non ha nulla a che fare con una forma snobistica, alla moda, un semplice aggiornamento di comodo; si tratta di un progressivo rinnovamento dei mezzi espressivi e di un inserimento di questi in una cultura attuale, senza assurde e inutili nostalgie, sibbene attingendo alle fonti di quelle premesse che ad un dato momento furono annullate con la forza. Nei musei e nelle accademie, che ho visitato, ho trovato dovunque persone implicate con severa responsabilità nei problemi della cultura moderna: un Paese che può vantare un'importanza rinnovatrice che resta documentata dagli orientamenti e dalle figure della « Brücke », del « Blaue Reiter », della « Bauhaus », che ha studiosi come Grohmann o Haftmann, che è stato all'avanguardia fino al 1933 almeno di ogni nuova strutturazione dell'immagine e del linguaggio, non poteva ricadere, dopo la triste parentesi del nazismo, in forme reazionarie. In questo senso la Germania è moderna: così nelle arti figurative, come nella musica, nell'architettura, nel teatro, e così via.

« Della sua Accademia fanno parte artisti come Schimdt-Rottluff, Hartung, Theodor Werner, Fritz Winter, musicisti come Hindemith o Blacher, architetti come Schwippert o Scharoun o Eiermann, letterati come Gertrude Le Fort o von Molo, uomini di teatro come Werner Kraus o Ludwig Berger, registi come Käutner. Anche questo è un segno della vitalità di questo popolo che si dedica con spiccata energia alla sua ricostruzione. Ho avuto modo di intrattenermi con alcune di queste personalità, durante un ricevimento che l'Accademia diede a Berlino dopo la mia conferenza, ed anche con molti direttori di musei, critici, artisti, professori: tutti dimostrarono una chiara apertura verso i problemi attuali della vita culturale ed artistica, e tutti un autentico apprezzamento per la nostra arte.

« Se poi — ha proseguito l'Apollonio — si volesse un altro esempio di come sia intesa la modernità, gioverà far sapere che per la ricostruzione del quartiere Hansa a Berlino si sono chiamati architetti tra i più famosi di tutto il mondo: Gropius, per esempio, e Aalto e Niemeyer. Il quartiere, articolato secondo un piano urbanistico attentamente studiato, avrà edifici da sedici, otto, quattro, due ed un piano, due chiese, un cinema, una libreria, un giardino per i bambini. Un complesso di cui in ogni caso si dovrà tener conto per il suo carattere attuale e che sarà esempio particolare di una concezione rispondente alle moderne esigenze di un complesso urbano: esso trova poi altro documento nella ricostruzione del celebre Zeil a Francoforte, pure essa impostata sulle più recenti conquiste architettoniche.

« Dovunque, in conclusione, ho riscontrato la medesima attività e dovunque ho incontrato persone interessate, che manifestavano la loro simpatia per l'arte italiana: non solo in ambienti culturali di maggiore livello, ma anche nei così detti ceti medi. Basti pensare che per assistere alle conferenze bisogna pagare e che ciò nonostante la sala contava dai 700 ai mille presenti. La cultura è sentita insomma — ha concluso l'Apollonio — come un dovere civico che non deve essere trascurato ».

S. B.

Umbro Apollonio

"La Fiera Letteraria" 24 marzo 1957

Conferenze di Umbro Apollonio sulla pittura italiana di oggi

*

di SILVIO BRANZI

« L'ottima fama che gode Umbro Apollonio ha fatto riempire ieri sera fino all'ultimo posto la grande aula magna dell'Accademia di Belle Arti »: così Will Grohmann, che è uno dei maggiori critici tedeschi, iniziò su « Der Tagesspiegel », fra i massimi quotidiani della Germania, il resoconto della conferenza tenuta a Berlino dall'Apollonio. Appunto a Berlino egli ha concluso il suo giro di conferenze sulla pittura italiana contemporanea, che aveva iniziato a Monaco, passando poi a Baden Baden ed a Karlsruhe, dovunque accolto con vivo interesse, come testimoniano i giornali che ne hanno messo in rilievo la competenza e severità di studioso dei problemi artistici moderni. La sua notorietà infatti non è soltanto legata al volume su « Die Brücke e la cultura dell'espressionismo », che è stato il primo studio italiano su un momento particolarmente importante dell'arte tedesca ed il primo anche che uscisse nel mondo sull'argomento da oltre vent'anni a questa parte. L'Apollonio è altresì noto per i suoi studi su Seurat, Chagall, Picasso, Marini, Delacroix: contributi dovunque apprezzati, non che per la sua molteplice attività in favore dell'arte italiana moderna, di cui è rimarchevole documento il suo volume « Pittura italiana moderna ». Era logico che la sua opinione sugli ultimi sviluppi della pittura in Italia fosse attesa con giustificato interesse. Abbiamo perciò voluto sentire dalla sua voce le impressioni suscitate in Germania dalla pittura italiana, di cui ha parlato integrando il suo dire con alcuni esempi a mezzo di diapositive a colori.

« Bisogna riconoscere — egli ci ha risposto — che la nostra pittura moderna riscuote anche in Germania un consenso quanto mai favorevole. Essa è meglio conosciuta di quanto si possa supporre. Critici e storici d'arte hanno visitato nel dopoguerra quasi tutte le Biennali veneziane, e quindi hanno avuto modo di rendersi conto direttamente del suo carattere e della sua qualità. La massima parte, però, anche tra coloro che non hanno avuto occasione di recarsi a Venezia, ha visitato nel 1955 la grande esposizione « Documenta » di Kassel, dove l'arte italiana aveva una rappresentazione preminente. La pittura della così detta generazione di mezzo, quella dei Saetti, dei Gentilini, dei Birolli, dei Santomaso, dei Cassinari, dei Vedova, è giudicata tra le più importanti d'oggi. Anzi, devo dire che La Biennale di Venezia gode il massimo prestigio proprio perchè, dopo la guerra, ha saputo dare il giusto posto a questi artisti, il cui contributo allo sviluppo della cultura moderna appare tra i meglio qualificati. Questa è l'opinione generale che un po' tutti mi hanno espressa con molta decisione e molta chiarezza. Questo non vuol dire, tuttavia, che non stimino anche la generazione degli anziani, sopra tutto Morandi, e poi Carrà, Casorati, Sironi, Campigli, Severini, di cui si ricordano le opere e la storia »

A questo punto abbiamo chiesto ad Apollonio se abbia avuto l'impressione che in Germania ci sia un movimento moderno molto spiccato e quali ne siano in effetti le sue qualità.

« Intendiamoci: il carattere moderno dell'arte e della cultura in Germania non ha nulla a che fare con una forma snobistica, alla moda, un semplice aggiornamento di comodo; si tratta di un progressivo rinnovamento dei mezzi espressivi e di un inserimento di questi in una cultura attuale, senza assurde e inutili nostalgie, sibbene attingendo alle fonti di quelle premesse che ad un dato momento furono annullate con la forza. Nei musei e nelle accademie, che ho visitato, ho trovato dovunque persone implicate con severa responsabilità nei problemi della cultura moderna: un paese che può vantare un'importanza rinnovatrice che resta documentata dagli orientamenti e dalle figure della « Brücke », del « Blaue Reiter », della « Bauhaus », che ha studiosi come Grohmann o Haftmann, che è stato all'avanguardia fino al 1933 almeno di ogni nuova strutturazione dell'immagine e del linguaggio, non poteva ricadere, dopo la triste parentesi del nazismo, in forme reazionarie. In questo senso la Germania è moderna: così nelle arti figurative, come nella musica, nell'architettura, nel teatro, e così via.

« Della sua Accademia fanno parte artisti come Schmidt-Rottluff, Hartung, Theodor Werner, Fritz Winter, musicisti come Hindemith o Blacher, architetti come Schwippert o Scharoun o Eiermann, letterati come Gertrude Le Fort o von Molo, uomini di teatro come Werner Kraus o Ludwig Berger, registi come Käutner. Anche questo è un segno della vitalità di questo popolo che si dedica con spiccata energia alla sua ricostruzione. Ho avuto modo di intrattenermi con alcune di queste personalità, durante un ricevimento che l'Accademia diede a Berlino dopo la mia conferenza, ed anche con molti direttori di musei, critici, artisti, professori: tutti dimostrarono una chiara apertura verso i problemi attuali della vita culturale ed artistica, e tutti un autentico apprezzamento per la nostra arte. Se, poi, si volesse un altro esempio di come sia intesa la modernità, gioverà far sapere che per la ricostruzione del quartiere Hansa a Berlino si sono chiamati architetti tra i più famosi di tutto il mondo: Gropius, per esempio, e Aalto e Niemeyer. Il quartiere, articolato secondo un piano urbanistico attentamente studiato, avrà edifici da sedici, otto, quattro, due ed un piano, due chiese, un cinema, una libreria, un giardino per bambini. Un complesso di cui in ogni caso si dovrà tener conto per il suo carattere attuale e che sarà esempio particolare di una concezione rispondente alle moderne esigenze di un complesso urbano: esso trova poi altro documento nella ricostruzione del celebre Zeil a Francoforte, pure essa impostata sulle più recenti conquiste architettoniche

Dovunque — ha concluso l'Apollonio — ho riscontrato la medesima attività e dovunque ho incontrato persone interessate, che manifestavano la loro simpatia per l'arte italiana: non solo in ambienti culturali di maggiore livello, ma anche nei così detti ceti medi. Basti pensare che per assistere alle conferenze bisognava pagare e che ciò nonostante la sala contava dai 700 ai mille presenti. La cultura è sentita insomma come un dovere civico che non deve essere trascurato »

SILVIO BRANZI

Aprile 1957

Dopo le conferenze sull'arte moderna italiana tenute nelle accademie germaniche, Umbro Apollonio si reca in questi giorni in Finlandia, invitato dall'Università di Helsinki per illustrare in quel paese la storia della pittura italiana contemporanea. Apollonio, la cui attività nel campo della critica artistica è da tempo internazionalmente nota ed apprezzata, gode pure in Finlandia particolare considerazione: vi è stato infatti nel 1953 in occasione della grande mostra d'arte italiana colà organizzata dalla Biennale di Venezia ed allora ha parlato degli sviluppi delle nostre arti nel Novecento. Questa volta egli tratterà sopra tutto le ultime esperienze, quelle più precisamente evolute nel dopoguerra. In coincidenza con il soggiorno di Apollonio in Finlandia, avrà luogo a Helsinki una esposizione d'arte grafica italiana moderna, organizzata dalla Galleria Artek e cui ha prestato cortese collaborazione la Galleria del Cavallino di Venezia: dai maestri anziani fino ai giovani, l'antologia presenterà documenti atti a testimoniare la vitalità della nostra cultura artistica, giustamente oggi così tanto accreditata in tutto il mondo.

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

2.4.57

Caro Silvio,

vedi dunque di aiutarmi. Il titolo dovrebbe essere: ~~Arte~~ Pittura italiana astratta; così vorrei. Ma com'è difficile a dire di questo argomento! E i nomi? Van bene?

Grazie ed un abbraccio dal

Tuo

[illegible]



HELSINKI Rautatientori
HELSINGFORS Järnvägstorget

SUOMI - FINLAND

HELSINKI -1 5 57. 21. HELSINGFORS

20 SUOMI FINLAND

30.4.57

Ti spero in via di completo ristabilimento e ti ricordo tanto affettuosamente

tuo [illegible]

Fabiola

COPYRIGHT: LAATUKUVA ®

Silvio BRANZI

Via Maffei 14

TRENTO

ITALY

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

13 maggio 1957

Carissimo Livio,

di ritorno dal viaggio scandinavo (infatti sono stato invitato pure a Copenhagen e Stoccolma) ho avuto tue notizie. Ormai tutto è passato e va normalmente sistemandosi; però spero questa avventura ti insegni a non trascurare la tempestività delle cure. Sopra tutto non affrettarti adesso, almeno: dedicati con tutta tranquillità a buone letture, per le quali non hai mai tempo, e dedicati a pensare un po' alle tue cose. Credi: questo è l'unico metodo per guarire bene e presto.

Fabiola è con me a rinnovarti gli auguri e spera di averti il più presto possibile tra noi per una bella serata.

Appena puoi dammi tue notizie.

Ti riscriverò più avanti.

Intanto ti abbraccio con affetto

Tuo Umbro

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

25 maggio 1957

Carissimo Silvio,

fossi un puntuale o almeno diligente corrispondente, potrei intrattenerti un po'. Ma tu non mancherai certo di giornali e quindi sarai aggiornatissimo sui fatti locali: certo, non saprai se il Santomaso è tornato dagli U.S.A, come pare il Murano: ricchi tutti di nuove esperienze e di nuovi entusiasmi, ed anche di nuove certezze. Che più? Altro non avviene, e tutto rimane sul piano della più tranquilla indifferenza. – Io sto ancora riordinando carte ed idee, e tentando di rimettermi al lavoro. Ho diversi impegni, ma una certa stanchezza che mi trattiene. In fondo non tutti gli impegni che accetti sono piacevoli; ed è anche per questo che stento a smaltirli! –

E tu? Ti sei rimesso? Passa la convalescenza a Trento oppure altrove? Fammi sapere dove sei, che si possa stare in contatto.

Auguri e saluti molto cari da Fabiola e dalle figlie, che ti ricordano sempre, e da me un abbraccio affettuoso.

Tuo Umbro

VENEZIA 25 5 57

7020

POSTE ITALIANE *25.=

LA BIENNALE - VENEZIA

Apollonio

Dr. Silvio Branzi
Via Maffei, 14

TRENTO

ARCHIVIO STORICO D' ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

4/6/57

Carissimo Silvio,

ho molto molto piacere che tu vada rimettendoti velocemente. Ma non pensare al lavoro di qui: stattene buono. A parte il malanno, hai un'ottima occasione per scrivere e per leggere. Questo conta: il resto è nulla. –

Qui niente di speciale: noia e fastidi. E' tornato Santomaso da New York, e ancor nuovo; e poi Vedova dal Terminillo. La mostra Cavellini a Roma ha un grandissimo successo. Almeno in alcuni casi la cultura autentica riesce a vincerla! Ma quali saranno le conseguenze? Non ho fiducia in alcun ravvedimento. Tempi balordi! –

Un abbraccio affettuoso dal

Tuo Umbro

VENEZIA 4 6 57

0371

POSTE ITALIANE *25.=

LA BIENNALE - VENEZIA

Dr. Silvio Branzi
~~Via Maffei, I4~~

~~TRENTO~~

Venezia

San Stae 1958

Umbro Apollonio

"La Fiera Letteraria" 8-6-1958

Un colloquio necessario

★

Lettera di Umbro Apollonio - Risposta di Giuseppe Sciortino

Caro Direttore,

non è mia abitudine intervenire nelle opinioni che vengono espresse sugli argomenti della cultura artistica, né tanto meno respingere giudizi motivati, pur quando essi sono contrari al mio pensiero. Se questa volta mi decido ad infrangere una regola che mi sono imposto, lo faccio per tre motivi: perché stimo il Suo giornale, per la diffusione e l'apprezzamento raggiunti, uno dei veicoli importanti per la cultura moderna; perché mi spiace che un pubblicista tanto attivo com'è Sciortino vada assumendo una posizione così poco obiettiva nei confronti dei fatti della cultura artistica contemporanea; perché conosco la serietà di studiosi degli amici Mazzariol e Pignatti, oggetto di una nota informativa quali autori del volume *Storia dell'arte italiana* edita da Mondadori, che mi è apparsa in verità poco conveniente al compito che *La Fiera* intende perseguire. Non è quindi una difesa di particolari punti di vista che io voglio manifestare; soltanto richiamare l'attenzione dei suoi lettori su talune verità che non si debbono ignorare, come non si possono sottacere, perché sono atti indiscutibili di una espressione della nostra civiltà. Io stesso avrei ragione per porre in discussione alcune affermazioni contenute nella storia di Mazzariol e Pignatti, ma prima di far questo devo ammetterne i lati positivi. Perciò mi riesce singolare che Sciortino, così attento quale lo conosco nell'annotare i fatti della vita artistica e culturale, abbia trascurato di far notare anzi tutto come tale opera per la prima volta tenti una sistemazione storica dell'arte del nostro secolo, quando le altre si limitarono ad uno spicciativo ed inqualificato repertorio di nomi, e giunga fino alle più recenti esperienze. E poi, diciamolo chiaramente, su oltre 1400 pagine è mai possibile che soltanto le ultime 50 abbiano attratto l'attenzione di Sciortino? Forse ,se avesse meglio approfondito le precedenti, gli sarebbe risultata meglio giustificata e comprensibile la motivazione di queste 50 che chiudono i tre volumi. Si va dal 2000 avanti Cristo al 1950! Qual'è il pensiero del Mazzariol sull'arte cretese, micenea, greca, etrusca, romana, paleocristiana, per non dire delle altre? E perché non riconoscere che nell'opera l'architettura viene finalmente inserita come fattore univoco di una stessa fase di civiltà? Che forse non sappiamo come le espressioni pittoriche, plastiche e architettoniche sono fenomeni di una stessa condizione spirituale e storica? E come può Sciortino consigliare sempre il manuale del Mottini, di cui riconosce esplicitamente la povertà e la ingenuità? Come può farlo se, a parte la mancata citazione di altri più validi manuali, quali quelli del Carli-Dell'Acqua, Bottari, Salvini, D'Ancona-Wittgens-Gengaro, nel celebrato Mottini troppo scarsamente si parla d'arte contemporanea, e nemmeno figurano nominati alcuni degli artisti che Sciortino rimprovera a Mazzariol di non aver ricordato?

L'opera di Mazzariol-Pignatti ha dimostrato anzi tutto di voler perseguire una funzione formativa e non soltanto informativa. E' questo che conta prima d'altro in un manuale, che non voglia uniformarsi ai consueti ed abusati metodi scolastici. Infatti se dovessimo limitarci all'esame delle omissioni, ognuno di noi avrebbe qualcuna da proporre per il recupero, e la lista potrebbe diventare troppo imprecisata.

Il fatto che Sciortino ritenga l'astrattismo all'occaso, non significa per nulla che ciò corrisponda alla verità della situazione contemporanea. Ci sono altri che credono ancora attuale il neorealismo di un certo tipo! Eppure, se si guarda alla condizione delle arti nel mondo, si ha una smentita evidente. Ciò non esclude che esistano artisti validi anche nell'orientamento figurale, e che appunto Mazzariol non omette dal panorama storico. Il quale Mazzariol, tanto per rispondere a Sciortino nei particolari, non afferma affatto che Pirandello si balocchi come epigono: nel suo testo non ci sono gli apprezzamenti negativi che Sciortino lascia intendere. E come allora Sciortino rifiuta in Licini l'espressione provinciale di problemi che trovarono la loro massima espressione in Picasso ed in Klee, quando poi vorrebbe ricordato Ceracchini solo perché ha portato su un piano di modernità la pittura quattrocentesca toscana? Decidiamo allora se è più utile restare sulle posizioni mutuate della tradizione locale o su quelle di una comprensione della cultura europea — a parte beninteso i valori poetici raggiunti, che per me in Licini sono del massimo interesse?

Un manuale di storia scritto oggi deve anzi tutto riflettere lo spirito della speculazione critica attuale, e non può essere diverso, se non vogliamo abdicare alla nostra doverosa condizione di uomini vivi e partecipi d'un mondo attivo e ricco di fermenti. Se l'editore dovesse decidere per una seconda edizione, nulla sarebbe da riscrivere; sarebbe invece da dare altre venti pagine almeno alla parte moderna, per chiarire meglio i problemi che agitano la coscienza odierna e per distinguerne con maggiore diffusione critica i punti di poesia da quelli di prosa. Poiché Mazzariol e Pignatti, al di là dei dettagli che possono trovarci in dissenso, questo hanno voluto significare: la distinzione tra poesia e prosa artistica. E questo appunto si doveva far rilevare, per rendere un servizio alla cultura in senso lato, al di là delle divergenze di opinione su questo o quell'artista.

Io penso, caro Direttore, che talune innovazioni di metodo, anche coraggiose, anche azzardate, meritano maggiore considerazione, se non vogliamo restare paghi di quel beato provincialismo che già ci escluse, con tanti sacrifici, dal movimento artistico e speculativo così d'Europa come del mondo.

Cordiali saluti.

UMBRO APOLLONIO

✪

A prescindere dal «compito che La Fiera intende perseguire» (reso esplicito dalla larghezza con cui suole accogliere i diversi «punti di vista»), Apollonio merita una cordiale e, per quel che mi sarà possibile, circostanziata risposta.

1. - La mia recensione, pur accennando agli argomenti dei tre volumi di Mazzariol e Pignatti, si soffermava sulle ultime cinquanta pagine proprio perché in esse si tenta «una sistemazione storica dell'arte del nostro tempo». Dunque ho visto che, su di esse, come fatto nuovo, andava rivolta l'attenzione; e non sul resto che è — e vuol essere — in chiave scolastica, manualistica; sia pure con qualche impostazione che non mi è sembrata — contrariamente alla persuasione di Apollonio — così cospicua da indurmi a chiedere con somma urgenza a me stesso quale fosse, «sull'arte cretese, micenea, greca, etrusca, romana e paleocristiana», il «pensiero» di Mazzariol e Pignatti che non sono degli specialisti in tali difficoltosissime discipline.

2. - Il richiamo al vecchio manuale del Mottini non era ovviamente di esclusiva natura critica ma, come dovrebbe risultare evidente, di natura piuttosto sentimentale, un ricordo legato alla prima giovinezza. «Anche noi — dicevo — siamo stati fra i lettori giovani del Mottini; e adesso, ogni qualvolta l'opera ci capita fra le mani, ci sorprende la sua povertà, diremmo la sua ingenuità, tuttavia senza che la sorpresa muti l'antica gratitudine nel suo opposto». E' evidente che non merito l'appunto di Apollonio, senza per questo volergli dar colpa di quella che mi sembra una sua distrazione. I manuali che Apollonio ricorda sono, sotto molti aspetti, migliori di quello del Mottini; e proporsi, poi, di essere «formativi» e non «informativi» — sia pure non sempre con buoni risultati — è stato l'impegno di tutti i compilatori di manuali scolastici da quando venne in auge, accanto alla filosofia crociana, l'attualismo di Gentile e la didattica di Lombardo Radice.

3. - Non ho mai detto che l'astrattismo sia all'«occaso»; ho detto: «vicino all'occaso». E confermo. Da oltre un secolo l'Italia ha mutuato le correnti artistiche della Francia; l'astrattismo, nelle sue varie sottospecie, ci viene invece dall'America con quarant'anni di ritardo. Quando esso nasceva in Francia, Lionello Venturi stroncava Picasso, ignorava Mondrian e Kandinsky, ed esaltava il neoclassicismo di Casorati. Ora che è diventato maniera (in questi giorni a Monaco Kokoshka ha dichiarato: «Non ho alcun desiderio di vivere nella luna e di dipingere alla maniera degli uomini delle caverne; lascio questa cura ai pittori che oggi sono di moda: per me, tutti i quadri ossessionati da visioni cosmiche si riducono, in fin dei conti, a disegni per cravatte») molti da noi lo accettano, e scambiano il più sciocco conformismo per rivoluzionarismo. A Parigi fanno le retrospettive di Modigliani e delle opere giovanili di Matisse; noi accogliamo nell'unica nostra Galleria d'arte Moderna di Stato la raccolta insignificante di Cavellini e, come espressione sommamente artistica, il caso tutt'altro che sconvolgente di Pollock; ed assistiamo sbalorditi alla conversione all'astrattismo di critici come Ugo Nebbia e di pittori napoletani e calabresi che sino a ieri dipingevano «ca pummarola 'ncoppa». Bastava, uscendo dalla recente mostra Salamon R. Guggenheim a Roma, dare un'occhiata all'ultima sala a destra dove sono esposti i recenti acquisti degli astrattisti nostrani (nella sala a sinistra sono i figurativi, spesso con dei brutti quadri anch'essi) per convincersi che una «flessione» — preludio al «tramonto» — è in atto. Apollonio, da uomo di gusto, non dovrebbe darmi torto. Non mi dà torto Marchiori quando parla di «mimesi»; e non mi dà torto Valsecchi quando denuncia la pletora degli astrattisti che in Italia sono ormai una fungaia. Non ho mai misconosciuto i pregi di qualche nostro artista astratto (l'arte non sopporta letti di Procuste); ma se l'accento poggia sui figurativi (sui buoni figurativi o figurali *come dice Ragghianti) è anche per la programmatica esclusione di questi ultimi da gran parte delle grosse mostre nazionali e internazionali, perseguita dai nostri funzionari con un accanimento e un settarismo che, come uomini di cultura, ci mortifica; è per la stupidità con cui si vuole accreditare l'astrattismo quale unica ed insostituibile espressione dell'arte contemporanea; è per la balordaggine con cui si esclude Cesare Brandi da una commissione d'arte contemporanea considerandolo un critico «reazionario».*

4. - Dice Apollonio: «Tanto per rispondere nei particolari, non afferma (Mazzariol) *affatto che Pirandello si balocchi come epigono: nel suo testo non ci sono gli apprezzamenti negativi che Sciortino lascia intendere». Io avevo scritto: «Confondere la rigorosa e complessa pittura di Pirandello con i baloccamenti di un qualsiasi epigono, ci sembra un assurdo così assurdo», ecc. E ciò per rispondere a questo periodo del Mazzariol (vol. III, p. 506): «In questo ambiente* (cioè nell'ambiente determinato da Scipione e da Mafai) *sono ancora attivi Giovanni Stradone, Fausto Pirandello e lo scultore Marino Mazzacurati». Mazzariol, in cotale codicillo, fa di ogni erba un fascio e deforma l'informazione sino a confondere ogni prospettiva. E' per questo che la citazione a quel modo di Pirandello denuncia l'assenza di coscienza critica da parte del compilatore. Apollonio, che nel suo libro sulla pittura italiana d'oggi (Ed. Neri Pozza, Venezia) si è comportato diversamente, non dovrebbe darmi torto.*

5. - Per esprimerci, seguendo Apollonio, in termini di stretta osservanza crociana, diciamo che Licini, nel nostro intendimento, fa parte della «prosa artistica» (con qualche accento ingenuamente poetico); mentre Ceracchini, Ciardo, Donghi e Ziveri da noi citati, e dal Mazzariol ignorati, dovrebbero avere un posto ben preciso in un manuale che voglia obiettivamente tener conto di quello che è stato lo svolgimento della pittura italiana negli ultimi decenni; poiché non ci s'inserisce nella «cultura europea» ripetendone o comunque riecheggiandone quei modi che sono la parte deteriore di essa. Ispirarsi a Pollock non significa essere necessariamente più moderni che ispirandosi al Quattrocento toscano.

6. - Ma la mia recensione, nella sua brevità, conteneva altri rilievi (per es. deploravo che, fra gli scultori, non vengano considerati Greco, Mascherini e Minguzzi e che Fazzini sia solo citato per l'adesione a un certo gruppo) su cui Apollonio tace. Se chi tace acconsente, sono lieto — non per me — della sia pure parziale approvazione. E allora debbo ritenere che la lettera di Apollonio — del resto così sostenuta — abbia una leggera impuntatura quando asserisce che «se l'editore dovesse decidere per una seconda edizione, nulla sarebbe da riscrivere». No, Apollonio, il capitolo sul Novecento, se vuol essere utile, va in buona parte riscritto, dopo una più diretta e approfondita conoscenza delle opere.

Pertanto considero questo un «incontro» e mi auguro che esso possa essere un piccolo esempio di quel «colloquio», ogni giorno più necessario, che dovrà fatalmente portare i critici e gli artisti a considerare l'astrattismo come una tendenza e non come tutta l'arte, *liberandoci di quegli speculatori — astrattisti o figurativi che siano — i quali presumono di fare dell'arte o della critica aggiornata, accodandosi alla tendenza che credono di maggior rendimento pratico.*

GIUSEPPE SCIORTINO

ARCHIVIO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA
Ca' Giustinian

IL CONSERVATORE

Carissimo,

sono veramente desolato nel saperti ancora poco bene in salute. Il tuo telegramma mi ha procurato molto dispiacere. Auguri, amico mio, auguri tanti e tante tante cose affettuosissime dal

tuo

[illegible signature]

Umbro Apollonio

Il Gazzettino
FEB. 1959

DUE ACUTI STUDI DI UMBRO APOLLONIO

L'architettura di Sant'Elia e la pittura di Massimo Campigli

Entrambi i volumi costituiscono un rimarchevole esempio di cosciente e responsabile lettura dell'opera d'arte sulla base di un metodo che ne ricerca i quesiti e ne individua le risultanze

Nel campo di quella riflessione critica e di quella rivalutazione storica che il succedersi delle generazioni sempre ripropone, per certo rientra anche il rinnovato interesse verificatosi negli ultimi anni nei confronti del movimento futurista. Non s'è mancato, cioè, di riprendere in esame lo spirito che era alla base di manifestazioni qualche volta, è vero, eccessive, ma non per questo poco producenti oppure inadeguate alle istanze in formazione che l'epoca promuoveva. Più noti, sicuramente, i pittori e gli scultori, e più celebrati i primi futuristi, molto meno gli artisti della così detta seconda generazione futurista, e ancora meno studiato Sant'Elia, le cui proposte architettoniche si inseriscono con precisa idoneità nel-da cultura del tempo.

Su Sant'Elia si svolse tuttavia recentemente una vivace polemica intesa ad accertare se egli fosse stato o meno un convinto partecipe del movimento futurista, sia perchè le dichiarazioni da lui sottoscritte in occasione della prima esposizione del gruppo « Nuove Tendenze » differiscono in più parti dal testo che, apparsc nemmeno due mesi più tardi a cura del movimento futurista, si assume quale il manifesto dell'architettura futurista, sia perchè nei disegni e progetti lasciati alcuni vi trovano scarsa aderenza ai principi fondamentali di quell'estetica. Il problema può tuttavia soffrire di quella stessa genericità di adesione ad un'estetica che palesavano per esempio i dipinti futuristi di Carlo Carrà: il carattere personale ed una scelta culturale prima che ideologica fanno sì che la qualificazione si evidenzi al di là di una stretta obbedienza alle norme programmatiche di un gruppo.

Su tale punto Umbro Apollonio, al quale si deve ora un ottimo studio su Sant'Elia (Il Balcone, Milano), che è poi il primo su questo nostro architetto, assume una posizione molto chiara: « l'importante non è stabilire se Sant'Elia sia stato futurista o non lo sia stato; giova bensì determinare che la sua posizione nello ambito culturale contemporaneo è analoga a quella dei futuristi e di Boccioni. Quando si liberi il movimento dalle sue incrostazioni meramente polemiche, e quindi rettoriche, lasciando nette le strutture attorno cui si articola non soltanto l'ideologia, ma persino il proposito creativo, si potrà concludere che un fondo intellettuale comune ha animato il cammino degli uomini di allora. Quando noi ritroviamo nei primi progetti di Sant'Elia del 1911-12 una partenza tipicamente *liberty* e secessionista, non possiamo non collegarla ad un inizio analogo di Boccioni e d'altri pittori futuristi. E quando Boccioni, in anticipo sulle divulgazioni teoretiche del futurismo, dichiara di voler « dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale », per concludere nel 1914 asserendo d'essere i futuristi « i soli primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata », ci viene spontaneo di ammettere che proprio nulla avrebbe vietato a Sant'Elia di sottoscrivere tali enunciazioni.

« Marinetti, nel manifesto futurista nel 1909, esaltava gli arsenali, i cantieri, le stazioni, le officine; i pittori futuristi nel 1910 partivano dalla constatazione che il « trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti profondi » e che bisogna trarre ispirazione dai « tangibili miracoli della vita contemporanea », perchè « la scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni intellettuali del nostro tempo ». I futuristi insomma sentivano la necessità di impiegare per la creazione artistica tutti i nuovi strumenti che la vita contemporanea andava predisponendo. Sant'Elia si trova su questo stesso fronte: egli parla di « creare di sana pianta la casa nuova costruita, tesoreggiando ogni risorsa della scienza e della tecnica .. determinando nuove forme, nuove linee, una nuova ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità ; afferma poi, categoricamente, « di non essere (noi) più gli uomini delle cattedrali, e degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei ponti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari ». Egli condivide cioè i precetti ideologici che muovono i futuristi all'azione e concepisce l'organismo architettonico quale un problema in cui si rifà una coscienza che necessita dei suoi effetti espressivi, dei suoi traslati simbolici ».

L'analisi che l'Apollonio svolge sui documenti lasciati da Sant'Elia è quanto mai acuta e motivata, e si fissa sulle proprietà stilistiche che quelli hanno messo in evidenza. Talchè, ammesse le sorprendenti previsioni costruttive di Sant'Elia, alle quali nessuno può negare valore, egli può concludere che « l'equivoco delle proposte di Sant'Elia è proprio in simile scoperta di un ambiente impossibile, troppo meccanico e avveniristico, la quale se determina una spinta di grande e utilissima energia per scuotere l'accademismo travolgente, rimase piuttosto distaccata da alcuni contenuti presenti che precisavano una situazione complessa e dialettica... Sicchè la tensione drammatica delle sue testimonianze grafiche si prova per l'appunto registrando questa insistenza nel proporre un simbolo piuttosto che una realtà. Non è contrasto tra una condizione reale e le sue aspirazioni, ma propriamente l'inverso: tra un mondo immaginato ed una realtà non costituita su quel modello ».

Vasta attività

La monografia dell'Apollonio è senza dubbio un contributo di grande rilievo alla storia dell'architettura moderna, di cui pone in giusta luce un episodio intrascurabile mediante precise valutazioni critiche. Il volume, poi, è integrato dalle note alle singole tavole, dovute a Leonardo Mariani, attento indagatore dell'opera di Sant'Elia ed a cui pure si devono le pubblicazioni di documenti, della bibliografia e della biografia.

L'Apollonio va annoverato, com'è noto, tra i maggiori critici d'arte moderna, ed a lui risale, tra le molte sue monografie (Delacroix, Seurat, Chagall, Picasso, Scipione, Marini, Consagra), il primo studio per una storia della pittura italiana di questo secolo: studio al quale si sono poi riferiti diversi scrittori che hanno trattato lo stesso argomento dopo l'apparizione nel 1950 della sua *Pittura moderna italiana* nelle edizioni del Neri Pozza di Venezia. L'attività dell'Apollonio è, potremo dire, incessante nel campo della pubblicistica più qualificata e riconosciuta. A lui si devono alcuni saggi di sistemazione storica e critica tra i meglio centrati e più profondi sugli artisti contemporanei, e su fasi di cultura di indubbia risonanza: ricorderemo *Die Brücke e la cultura dell'espressionismo*, uscito ancora nel 1952, prima che altri pubblicassero all'estero studi sullo stesso tema, oppure il capitolo sulla pittura spagnola d'oggi — pure esso argomento ancora privo di così precisa trattazione — in *Neue Kunst nach 1945*, ora diffuso dalla Du Mont di Colonia e di cui è prossima l'edizione italiana, *L'arte dopo il 1945*, presso Il Saggiatore di Milano; senza contare i diversi ampi studi sparsi in riviste italiane e straniere, nei quali tutti mette a frutto la sua competenza e la sua informazione per un chiarimento delle ragioni dell'arte attuale. Poichè l'Apollonio non limita i suoi interessi all'arte figurativa, ma guarda un po' dovunque nelle manifestazioni artistiche che interessano la nostra civiltà: si dà perciò il caso di incontrare spesso qua e là suoi scritti sulla letteratura, sulla poesia, sul cinema, e così via, intesi appunto a significare che, pur diversificandosi, le espressioni dell'arte formano un'unità di cultura, dove ognuna di esse perfettamente s'inserisce e s'incontra senza contrasto.

Penetrazione critica

Ultimo esempio, or ora uscito, della sua appassionata partecipazione alla vita artistica contemporanea, è un libro su Campigli, pubblicato dal Cavallino di Venezia. Anche in questo caso l'Apollonio ha confermato la sua penetrazione critica, attenta e precisa. Nel suo testo, che introduce alle dieci tavole a colori ottimamente stampate, egli ha accertato la peculiarità del pittore, citando gli esponenti ideali che lo distinguono e chiarendo gli equivoci cui può dar luogo un suo apparente ed elegante arcaismo. « Prima di guardare all'antichità o per lo meno prima di farsene una regola, Campigli è attento ad un suo ideale, che non smette mai di fecondare le sue armonie pittoriche e compositive. La donna rinchiusa ne è l'archetipo forse più evidente e ricorrente: una sorta di motore irresistibile e perenne del suo lavoro. La serie monotonale di volti e profili altro non vuol dire che l'inseguimento di un volto unico, di un profilo unico. Campigli vuol raggiungere la *cifra - donna*, come fecero i cinesi nell'appassionata austerità e nella conclusa impassibilità dei loro ritratti. Anch'essi però si venano impercettibilmente d'un lieve sorriso. Ebbene, in Campigli il sorriso soave di questi e quello malizioso degli Etruschi danno origine ad un'affabilità tutta nuova, mai ferma o soddisfatta: qualcosa che ancora interroga e che ancora attende risposta ».

Perciò dirà in fine l'Apollonio: « gioverà guardarsi dalle parvenze di una certa antichità rilevabili nella sua opera, poichè ricorsi ad altri modelli sono impliciti a diverse altre forme artistiche ed a diverse altre poetiche, soltanto che sono per lo più destramente simulate. Anzi, ciò che piace in Campigli, ed è pure moralmente apprezzabile, è proprio il fatto di lasciare scoperto, dichiarato, esplicito il suo arcaismo: esso non è altro che la forma in cui può esistere, e lo strumento da cui può trarre misure poetiche ».

Ci siamo sentiti in dovere di segnalare questi due ultimi volumi dell'Apollonio sopra tutto perchè essi costituiscono un rimarchevole esempio di cosciente e responsabile lettura dell'opera d'arte sulla base di un metodo che ne ricerca i quesiti e ne individua le risultanze. Tutto ciò che non è affatto comune nel campo degli studi sull'arte contemporanea.

* * *

Umbro Apollonio

Scuola e arti figurative

"La biennale di Venezia" n. 40

luglio - settembre 1960

Apollonio Umbro

Intendenti della presenza estetica....

"La biennale di Venezia" n. 41

ottobre - dicembre 1960

Umbro Apollonio

"Quadrum", n. 10, 1961

Umbro Apollonio | 98 pp., 64 ill. colorate,
FAUVES E CUBISTI | Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1960.

Un volume che esamini i due movimenti artistici fondamentali, affermatisi nei primi tre lustri del nostro secolo, non è oggi concepibile, dopo i numerosissimi studi dati finora alle stampe, che come un esame specifico, volto massimamente ad aggiornarne la definizione nella luce di un giudizio estetico, rapportato alla condizione di gusto raggiunta dall'arte attuale. E' ciò che Umbro Apollonio s'è proposto con questo suo libro sui fauves e i cubisti, nel quale, indagando per minuto lo sviluppo di cotesti indirizzi, non lascia mai di tener presenti, nella sua ricerca critica, le conseguenze da essi provocate con un rilievo siffatto da permanere tuttavia vive nell'attività degli artisti contemporanei. Il tema è quanto mai vasto, ma l'intelligente stesura che l'autore vi ha dato lo alleggerisce parecchio, senza per altro eluderlo in alcuno dei suoi aspetti, siano essi di preparazione o di sviluppo. Giustamente l'Apollonio muove dall'impressionismo e specie da Van Gogh, Gauguin e Cézanne, per reperire gli inizi di quel grande pronunciamento antinaturalistico che, attraverso il divisionismo, il simbolismo, i nabis della <u>Revue blanche</u>, eccetera, trova con autorità ed energia, una decisa realizzazione dapprima nella pittura dei fauves, che è, secondo la frase di Denis, "la pittura in sé, l'atto puro del dipingere", e quindi in quella cubista, che sostituisce al dognma dell'emozione che annulla la regola il dogma della regola che corregge l'emozione e reimposta il problema della costruzione del quadro affidandone le soluzioni spaziali non più a rapporti e piani di colore, sibbene ad una struttura di forme plastiche, dove i colori primari vengono sostituiti, almeno all'inizio, da toni neutri e la terza dimensione nasce da una connessione geometrica di zone in luce e zone in ombra, rigorosamente definite e articolate. Del resto, per quanto cubismo e fauvismo risultino fra loro molto lontani, o addirittura in contrasto, non cade dubbio che quello abbia in questo un diretto preambolo. E l'Apollonio, appunto, illumina con sottile perspicacia tutti cotesti legami e passaggi, ora palesi e ora segreti, che portarono la pittura da una posizione basata soprattutto sull'istintiva emozionalità dal colore a solvenze diverse, stabilite principalmente sur una realtà di concezione invece che di pura visione, aprendole così la strada alle conquiste più audaci dell'arte contemporanea.

S. B.

Umbro Apollonio

Somaini e la scultura odierna

"Le Arti", n. 5-6, Milano, giugno 1961

Francesco Somaini, per quanto appena trentacinquenne (è nato a Lomazzo, in quel di Como, il 6 agosto 1926) già vanta un'attività considerevole, e la presenza alle più importanti rassegne in Italia e fuori gli ha fruttato molti riconoscimenti, tra cui due parecchio significativi: il premio "Olivetti" nel concorso per il monumento al prigioniero politico ignoto (Firenze 1952) e il premio per il migliore scultore straniero alla V Biennale di San Paolo del Brasile (1959). Sicché non stupisce che sull'opera sua s'appunti adesso l'attenzione della critica internazionale meglio avveduta e perspicace. Ne testimonia, fra l'altro, la recente monografia che Michel Tapié e Umbro Apollonio gli hanno dedicato ("Francesco Somaini", 10 pagine di testo critico, 80 illustrazioni e 1 fotagrafia, Editions du Griffon, Neuchatel, Suisse, 1960), la quale, nel riportare alla esatta dimensione il problema della sua scultura, che l'Argan, in occasione dell'ultima Biennale veneziana, definì come la scultura del "frammento in assoluto", anche ne chiarisce con singolare acutezza le ascendenze e i motivi informatori.

Somaini cominciò a scolpire nel '44, trovandosi a Basilea, in quegli ambienti dove alitava l'influsso di Marino Marini. E furono, nei primi due anni della sua attività, certe figure di un vago accento espressionistico, che prese a modellare. Poi, nel biennio successivo, egli si volse allo studio dei crani umani ed animali, anticipando in taluno di essi qualche elemento formale di ciò che sarebbe stata la sua scultura più tarda. Fece seguito, dal '49 al '51, un periodo di suggestioni fra Moore e Lipchitz; e quindi, nel '52 e '53, anche la matrice cubistica fu visibile nell'opera, ma intanto l'oggetto di ricordo naturalistico lentamente spariva, lasciando il posto ad un organismo plastico autonomo, lievitato da un'aspirazione al monumentale che improntera gran parte della sua produzione avvenire. Tapié e Apollonio tengono ben presente cotesto percorso, ma, nel mentre il primo si limita ad esporre, nel suo scritto, alcune considerazioni teoriche sulla

scultura d'oggi, dove tuttavia il Somaini trova esatto riscontro, il secondo invece ne indaga più particolarmente la posizione estetica e, seguendone con vigile attenzione tutto lo sviluppo, riconduce passo passo la personalità dello scultore alle sue attuali alternative di lavoro. Il rilievo particolare che, secondo l'Apollonio, la scultura del Somaini sùbito rivela, fa leva sulla relazione ombra-luce, la quale, scandendo il torcersi della massa, riceve qui "un nuovo apporto, apparentemente illogico, mediante le puliture delle cavità": sicché avviene "che dalle ombre interne sgorghi luce e che la levigatezza sia proprio inserto di luce". Ecco, dunque, lì dove l'ombra si raccoglie, lampeggiare la luce, per il cui intervento "gli scontri di uno spazio moltiplicato, che imprimono un senso drammatico-emozionale alla scultura, si pareggiano con appropriazioni luminose dello stesso tenore e confermano un'immagine mossa in tutte le sue parti".

Quella del Somaini - aggiunge l'Apollonio - non è una scultura ridotta a profilo o a linea, bensì realizzata a "figura", da potersi osservare da ogni lato. Ed è lo spazio che la genera, uno spazio che entra nella massa e la scava, definendola in forme diverse, e queste ordina poi "per via di incontri in un'armonia particolare". Lo spazio, insomma, anziché venir chiuso nel volume, penetra in esso, lo elabora e lo evidenzia, scoprendo in sé "una molteplicità di direzioni e la loro infinita virtù di accordo armonico". Talché la costituzione della "figura" ne è quindi la conseguenza diretta: cioè a dire che la "figura", per quanto appena costituita aggredisca essa medesima lo spazio che l'ha fatta sorgere, non è pensabile che a posteriori, quale "residuato di una materia passiva che l'artista ha lasciato investire da diverse coordinate spaziali opportunamente guidate".

E', comunque, dopo il '55 che il Somaini crea le sue sculture più valide. Esse si stabiliscono come architetture, come organismi fermi - scrive l'Apollonio -; e i temi già esperiti che egli riprende per rielaborarli con più matura consapevolezza

o quelli affatto nuovi che oggi inventa, "rivelano una densità stilistica meglio qua= lificata rispetto ai precedenti, una messa a fuoco meglio precisa dell'immagine", e provano come l'artista, invece di piegarsi sull'esempio di molti ad una cultura, vi partecipi senza artifici e fuor d'ogni retorica, sollecitato soltanto da una istan= za interiore, recandovi in fine spontaneamente un suo proprio originale contributo.

Silvio Branzi

umbro apollonio

15/8/1970

Carissimo Silvio, oggi "Il Gazzettino" riporta in terza pagina la tua firma. Non ti dico quanto ciò mi abbia fatto piacere, e desidero proprio che ti giunga da parte mia un saluto particolare in questa circostanza: saluto affettuoso e di stima, che dà modo di ricordarsi agli amici... Non traiamo altri lai sulla nostra "distanza"... (Sono a casa da una settimana per una lievissima bronchite; riprenderò lunedì.) Ma proprio non si potrebbe fare una colazione oppure un pranzo assieme? Ti sarebbe di gran fatica arrivare fin qui? Avrei bisogno di sentire le tue idee sulla B. Vedi, mi interessa il parere di pochi, e solo di amici che stimo anche intellettualmente...

Buon lavoro ed ancora affettuosità (condivise dalla Fabiola) dal tuo

Umbro

umbro apollonio

28. 2. 71

Carissimo Silvio, ci duole che tu sia costretto in casa. Ma è proprio impossibile che tu possa continuare nel tuo lavoro? Vedi di trovare qualche espediente per continuarlo.

A Venezia: schifo! – e ti assicuro che non esagero – con tutto ciò si debba dire che lo schifo non è solo manifesto a Venezia ... (Anche la nuova "Fiera", che tu dici delusione, è uno schifo: sintomo di una situazione

E che ci possiamo fare? La cultura e gli uomini che vi appartengono sono sempre stati, lo sono e lo saranno, invisi ai "politici" ovvero al "potere" — a qualunque ideologia appartenga – si dice di Mussolini (e figurati se io ebbi simpatie per il suo sistema!), ma Stalin come fece di diverso e, più ancora di Hitler

di Hitler! Credi, siamo degli
esclusi – se pur la ragione ci verrà
post mortem e, premorti, dopo anni
ed anni. –
Non darteene pensiero: scrivi, e basta.
Affettuosamente da Fabiola e da
me Umberto

"Corriere della sera", 17 gennaio 1971

Umbro Apollonio

Venezia

IN VOLUME LE PROPOSTE SPERIMENTALI. — A conclusione del lavoro di ricerca culminato nella mostra speciale realizzata all'interno della 35ª Biennale di Venezia, è stato presentato il volume *Ricerca e progettazione - Proposte per una esposizione sperimentale,* curato da Umbro Apollonio, Luciano Caramel e Dietrich Mahlow. La rassegna speciale della Biennale partiva dalla « constatata necessità di mutare gli schemi espositivi fin qui impiegati, e dal rifiuto di presentare il prodotto artistico in un'allettante vetrina, avulso dalla realtà nella quale era stato creato, per dare conto, invece, dell'esperienza originaria colta nelle sue diverse connessioni e, ove possibile, nel suo farsi ». Ora i risultati di tale manifestazione sono stati raccolti in un volume di 298 pagine, introdotto dai due autori del progetto della mostra, Umbro Apollonio e Dietrich Mahlow, da Gillo Dorfles, dai realizzatori del progetto, Davide Boriani e Livio Castiglioni, e corredato da circa duecento fotografie.

umbro apollonio / via candia 19 / 30126 venezia-lido / 25 dicembre 1971

Carissimo Silvio, non so dirti quante e quante mai volte mi sono domandato dove possa trovarsi la ragione di così rari incontri fra noi. E' vero, io sono un po' pigro, e mi muovo pochissimo (anche per ragioni di salute, specie di questa stagione) e mi sento sempre in ritardo con tutto ciò che avrei in animo di fare per me (non so ancora disinteressarmi di quelli che sono i miei doveri d'ufficio) ... Ma anche tu non sei da meno: scompari, non telefoni, ... Mi rammarica molto tutto ciò, perché tra i pochissimi amici che ancora conto e tra i quali esiste scambievolezza di affetti e di stima, resisti proprio tu. Alla fin fine, per convenzionale che sia, alla fine dell'anno si tirano le somme, e ci si guarda indietro, e nel conto dei profitti figurano sempre gli amici veri. Il resto fa parte della cronaca, anche se questa ti è stata in più casi avversa. Sarebbe molto lungo raccontarti le vicende degli ultimi mesi. Intanto la Gabriella, dopo l'intervento chirurgico, si è rimessa del tutto, ed ora sta bene. Marina vive a Padova; ha un amico (Giancarlo Zen) con cui pare vada d'accordo; viene spesso a trovarci. Fabiola se la cava malgrado gli acciacchi dell'età. Ti ha telefonato giorni fa, ma nessuno rispondeva. Io con la salute mi arrangio. / Le vicende della Biennale le conoscerai certamente, almeno da quanto è stato scritto sui giornali. Per quanto mi riguarda direttamente ti dirò che sono stato messo completamente da parte, e in malo modo, senza alcun rispetto per il mio passato di funzionario e per il mio prestigio (scusa!) di uomo di cultura. Il Penelope, forte dei suoi ammanigliamenti nel partito, fa il bello ed il cattivo tempo: e nessuno ha il coraggio civile di dirgli in faccia che è cafone, maleducato, privo di cultura. Tutto serve per i piccoli ambiziosi (pensa che Marchiori, da quando ebbe i primi contatti ufficiosi con P., e sono mesi e mesi, non si è mai fatto vedere da me, con tutto ciò che veniva a Ca' Giustinian molto spesso!). E, credimi, non parlo affatto delle preferenze critiche dell'uno o dell'altro - che, come tu sai, rispetto sempre e non giudico - ma mi offende il dispregio di anni di lavoro e di così detta amicizia. ... Ma sono malinconie che non si confanno a questi giorni, e di cui spero tra breve di sottrarmi all'influsso ancora sentito andandomene definitivamente per dedicarmi all'università ed a me stesso. (Comunque all'interno della Biennale è in atto una lotta vivacissima, perché non sono stato colpito soltanto io, ma altri capiservizio ed altri uffici: capisci, il suo disegno è quello di gettare il discredito su taluni per avere mano libera, al più presto, di sostituirli con suoi fedeli di partito.) / I fenomeni dell'arte sono anche essi a malpartito: non accade nulla di nuovo, e ciò che si vede è una sorta di fuga dal creare, dal costruire. E' vero, la società in cui viviamo non dà nulla, ed è giusto criticarla, assalirla, metterla al bando. Ma bisogna pur che la ragione si assuma le sue responsabilità: non potremmo vivere per anni ed anni con le contestazioni o le trovate. Tu sai che adesso si fa largo uso di critica psicanalitica anche in riferimento all'arte; nulla di male; anzi, è bene; ma ciò non deve servire per legittimare qualsiasi tipo di comportamento. Siamo a questo punto, e come vedi le somme tornano piuttosto male ... Comunque, fatti vivo, facci sentire il tuo ricordo: qui da noi hai tanto affetto, e tanta considerazione, credimi. Ci basta anche una cartolina con i saluti! Non domandiamo di più. E auguri per un sereno e fortunatissimo 1972 con un abbraccio dal tuo Umbro

umbro apollonio / via candia 19 / 30126 venezia-lido / 15 agosto 1972

Carissimo Silvio, non mi so dare ragione di non averti visto, sia pure fugacemente, nei giorni inaugurali della Biennale, tanto più che questo anno, per note ragioni, ero molto meno impegnato. Anche a casa tua il telefono non dà risposta. Vuol dire proprio che ti sei ritirato a Trento. Me ne spiace perché almeno di tanto in tanto si poteva trascorrere qualche ora insieme. Conto tuttavia che ciò sarà assai facile con il prossimo anno: al 31 dicembre mi metto in pensione e quindi, salvo le giornate padovane all'università (tre alla settimana), sarò libero di fare un po' quello che voglio, e quindi di visitare gli amici fedeli.

Ti devo ancora ringraziare per la premura (che io per certo non posso mai vantare) con cui mi hai mandato il Segantini. E' davvero un peccato che tu non abbia creduto di raccogliere in volume, anzi, in volumi gli scritti di maggiore impegno che hai composto nella tua lunga attività critica. Perché non lo fai almeno adesso che hai più tempo e più calma? Ne vale la pena.

L'ultima tua mi portò un Branzi 'isolazionista'. Come mai? Penso che tu abbia ancora qualche cosa da dire agli altri, e che tu non debba evitare contatti atti a stimolare riflessioni. Sì, è vero, anch'io vivo piuttosto isolato, un po' a causa della salute, un po' a causa delle defezioni e delle disillusioni: ma vedo quelli che resistono , e con essi avviene uno scambio proficuo di idee. Non ti parlo della Biennale, perché ne sarai abbastanza al corrente, immagino. Le cose vanno in direzioni che non mi sento di accettare. La mia aspirazione si indirizza adesso a rivedere fatti e fenomeni del recente passato.

Ai primi di settembte parto per Québec dove terrò un trimestre di lezioni sull'arte contemporanea (avanguardie russe e arte programmata): è un'avventura che, se da un lato mi dà diverse preoccupazioni a causa del freddo ivi intensissimo, dall'altro mi attrae come esperienza, come possibilità di acquisire nozioni utili per l'insegnamento in Italia: pensa che già mi hanno parlato di discussioni in classe, di impiego di sistemi audio-visivi, di registrazioni, ecc. Capisci come tutto ciò mi possa interessare, sopra tutto quando ho registrato che a Padova alcune lezioni con dibattito fatte tenere da operatori estetici come Munari, von Graevenitz, Zajek sono state guardate con sospetto e sorriso: poiché, evidentemente, questa mescolanza artista e professore turba l'aulicità della docenza univesitaria.

Se hai voglia fatti vivo, magari con una cartolina, oppure dimmi se posso telefonarti. Altrimenti rimandiamo tutto al mio ritorno.

Un abbraccio affettuoso da tutti noi Tuo Umbro

umbro apollonio / via candia 19 / 30126 venezia-lido / 1° aprile 1973

Carissimo Silvio, finalmente tue notizie! Sì, perché tu sostieni che sono io a farti arrabbiare, ed io allora cosa dovrei dire che nulla ho saputo da parte tua da mesi e mesi. So che in dicembre (se non erro) hai telefonato a casa per salutarci e per dirci che ti assentavi anche tu per tre mesi: senza informarci sulle ragioni di questa tua assenza così prolungata e senza lasciarci almeno il tuo recapito. Così si attendeva il tuo ritorno, e poiché esso ritardava un po' troppo pensavamo con Fabiola di telefonare a Trento per sapere qualcosa di te. Figurati quale piacere ci ha fatto la tua cartolina! Anche se esso venne ridotto dal sentire che sei stato per ben tre volte in clinica e che adesso ti sistemi a Trento. Ma quale malanno ti costringe a ciò? Comunque non dartene pensiero più del necessario: anch'io sto studiando la possibilità di risiedere a Bassano, a causa del mio enfisema, che mi diviene sempre più insopportabile con le nebbie lagunari. Tu sapessi come stavo bene a Québec: clima asciutto, limpido, se pur ventoso, e verso la fine con la neve. Ma, forse, non avrai ancora appreso ufficialmente (benché in via privata te ne avessi accennato) che dal 1° gennaio di quest'anno ho lasciato la Biennale. Non mi sento più di sopportare le situazioni ambigue e dominate da interessi partitici o personalistici che vi si erano infiltrate e da ultimo dominavano e quasi prevaricavano. Sembra una storiella, eppure è verità sacrosanta: per me, che ho assorbito il clima austro-ungarico, quel senso del dovere, del lavoro, della lealtà, finiva in un continuo dolersi, in una costante insofferenza. Vedi, anch'io ho i miei difetti e le mie debolezze, ma le doppiezze non le sopporto. Né posso dire che la Biennale mi abbia trattato bene, e abbia tenuto nel giusto conto le mie qualità (perdona, forse sono presuntuoso), evitando di riconoscermi sul piano ufficiale tutto quello che pretendeva o, meglio, mi sottraeva. Anche quando venne alla Biennale il famoso Penelope, non ci fu nessuno, dico nessuno che prendesse, non dico le mie difese a fronte delle umiliazioni cui cercava di sottopormi, ma un atteggiamento nel quale fosse messo in luce il significato del mio lavoro e quindi esso venisse citato quale indispensabile - ma nemmeno si curarono di evitare il disprezzo delle norme sancite dal regolamento o, comunque, da lunga consuetudine. ... Lasciamo stare oramai. E' meglio che sia andata così: mi sento più libero e meglio disposto ad altre avventure, con tutto ciò che la situazione delle arti nel momento attuale mi lasci estremamente perplesso, al punto che non so cosa dire, e tanto meno cosa scriverne. Mi interesso vivamente dell'insegnamento all'università di Padova (almeno fino a quando esso mi resterà affidato, visto che non è affatto chiara la mia situazione futura in rapporto alle nuove norme legislative) ed anche a quello dell'Accademia di Venezia, dove mi hanno chiamato per un corso speciale (tre ore al sabato). Altro non faccio, se non qualche scritto di occasione. Sono alla fine svogliato, anche se, quando sono tirato in ballo, mi riesce di districarmi alla meno peggio. ... Ma il discorso sarebbe lungo, ed abbiamo perduto oramai il diletto degli scambi epistolari. / Marina vive a Padova e lavora con costanza e serietà, elaborando il suo problema. Adesso farà una mostra alla Neue Galerie di Graz. E' abbastanza tranquilla, con tutto ciò che non siano lievi le preoccupazioni economiche. E' amica di Giancarlo Zen, che nemmeno lui riesce a riempire il salvadanaio, benché abbia avuto di recente una mostra alla Denise René di Parigi. Successi o riconoscimenti non mancano. Ma, con tutti i limiti pratici, le cose vanno bene, ed il sorriso non manca. / Gabriella sta bene, dopo quel po' po' di operazione che ha avuto, e con-

tinua il suo lavoro di baby-sitter, che non le è di peso, se pur qualche volta la affatica (il che succede di rado). / Fabiola risente di qualche acciacco, dovuto a quella malattia che si chiama età, e che coglie un po' tutti; ma per il resto resiste benissimo - con tutti i suoi pessimismi, le sue intolleranze, il suo disinteresse per l'umanità. / Quanto alle mie impressioni sui tuoi scritti, io te ne scrissi proprio dal Canada , e mi rammarico profondamente che tale lettera sia andata perduta, sia perché tu hai creduto ad un mio disinteresse per le tue cose, sia perché adesso mi è difficile ricostruire ciò che allora ti avevo osservato. Di una cosa mi ricordo tuttavia: rendevo merito alla tua scrupolosità di storico e di indagine formale; opponevo a tutto ciò una mia aspettazione ovvero il desiderio che tu, una volta liberato da condizionamenti più o meno ufficiali, ti cimentassi con la contemporaneità e prendessi posizioni decise sul momento che stiamo attraversando oppure che da poco abbiamo attraversato. Evviva Segantini! Ma cosa succede adesso? Il Longo vuole scartare proprio questo (e forse ha ragione dal suo punto di vista). Tu, per altro, avevi idee ben chiare sui problemi di questi ultimi decenni; lo so, perché me ne parlasti; ebbene, un tuo intervento, graffiante e puntualizzante, sarebbe stato di grande utilità ... (Ma, devo confessarti, che io stesso, oggigiorno, mi trovo nel caso di essere restio ad affrontare taluni problemi, che a te propongo o che da te vorrei vedere svolti ... E allora, come la mettiamo? Dovremmo veramente ancora riprendere lo studio di Segantini? No, è meglio rivedere Picasso, e segnare i limiti che la sua fama e la eccezionale perizia, oltre che la sua indiscutibile intelligenza, rivelano piuttosto copiosamente. Credi che 'Guernica' sia proprio quel grande quadro che si dice? Adesso che molte emozioni sono quasi spente? Non vi è forse là dentro un qualche formalismo, che altri artisti usarono nel rispetto 'professionale' per altre celebrazioni o commemorazioni? ...)

Adesso basta. Dammi tue notizie e vedi di stare bene, con tutti i malanni.
Un abbraccio affettuoso del tuo [illegible]

Carissimo Silvio, dato che sei andato a vivere a Trento non è detto che non ci si possa incontrare ugualmente. Per Pasqua andremo a passare una settimana a Bassano e allora sarà molto facile fare una corsa in macchina fino a Trento. Ti auguro tanta buona salute e arrivederci a presto

Fabiola

umbro apollonio / via candia 19 / 30126 venezia-lido / 28 luglio 1973

Carissimo Silvio, sono oramai trascorsi diversi mesi dal nostro incontro trentino, ed anche la nostra successiva telefonata è lontana. Nel frat - tempo sono stato piuttosto occupato con esami e lauree a Padova. Ho avuto modo tuttavia per qualche spostamento, più o meno interessante, così a Graz, ma sopra tutto a Losanna per la mostra dell'arazzo e ad Anversa per la Biennale della scultura di Middelheim. Non è, per altro, che vi abbia fatto scoperte particolari. Alla fin fine si è un po' tutti in crisi, direi proprio entro un male largamente diffuso. Per quella che è la mia esperienza diretta, direi che fino ad ora non ci si era mai trovati in uno stato così profondo di incertezza.
Se ne può profittare per compiere alcune revisioni, la cui utilità, quali che siano le conclusioni e come che siano condivise, penso sarà comunque utile.
Il tuo carteggio con Martini è stato anch'esso occasione per ripensare a questo scultore, e le conclusioni che mi son venute risultano alla fine piuttosto negative. Di sicuro non va confuso con Selva o Andreotti o Romanelli o Berti o ... Ma anche lui non si è liberato dal peso classicistico, talora persino accademico, e così pure di certo monumentalismo.
Tu dici che la coerenza di Martini va ricercata fuori da una razionale organicità di sviluppo e sopra tutto nella sincerità profonda delle sollecitazioni creative. Però, non volermene, è un bel dire anche questo, giacché moltissimi fruiscono della sincerità delle stimolazioni creative. Si, resta 'Donna che nuota sott'acqua', ed altre cose che sappiamo. Ma non potrei accettare le sculture "rudi e possenti" che cita il Valsecchi. Né aderire all'autarchia culturale dell'epoca: questa c'era, e come!, ma per coloro cui faceva comodo: i Viani oppure i Birolli sapevano benissimo quello che succedeva in Europa, per non dire dei Reggiani o dei Veronesi. Del resto proprio le lettere che tu hai pubblicato formano un documento di rimarchevole livello sul comportamento culturale di allora. Nessuno mette in dubbio la crisi che colse Martini, alla stessa stregua che nessuno si pensa di dubitare della sua buona fede, ed anche della sincerità dei suoi propositi passati e contemporanei. Soltanto la cosa avvenne con un certo ritardo, quando non c'era più nulla da fare, e lui stesso non si trovava in grado né di riparare la situazione né di rimontare la china.La conclusione finale fu, appunto, che la scultura era una lingua morta. E tu parli molto bene del "linguaggio composito" che era in lui. Tu uscisti sconfitto dal tuo confronto epistolare e consultivo con Martini, ma anche Martini stesso rimase perdente nel suo contestare una scultura alla quale, bene o male, aveva contribuito. Sì, lo so, ci sono le così dette sculture astratte, molte rimaste in creta che, una volta disseccatasi, andarono in frantumi. Ad esse ci richiamiamo per elevare il piano sul quale si era allogato. Ma fummo un po' tutti suggestionati dal 'personaggio' Martini: io che mi vedo molto molto spesso il 'Palinuro' ed il 'Tito Livio', ti assicuro che si tratta di scultura mediocre, di scultura che non ha inciso affatto nella storia. Forse sono ingiusto, forse sbaglio completamente; ma per mio conto non c'è nulla da fare: cosa non fecero per farci accettare che i 'macchiaioli' erano pari, se non superiori, agli impressionisti. E lo capì benissimo il Pica. Cosa ci possiamo fare? Siamo il paese con venti anni di ritardo. E questa spinta al recupero, questa falsità storica e di

carattere creativo non le sopporto. (Forse invecchio o forse ho qualche male ancora ignoto che, come mi avverte Fabiola, mi fa scattare alle volte come un 'isterico', fino a diventare 'ridicolo' - lei non dice 'ingiusto'.) Ma, fai attenzione: esce nella collana di Rizzoli un volume su Segantini scritto da Arcangeli (te ed io, proprio a Trento, polemizzammo su Segantini: né io potei darti torto - a parte il fatto che proprio l'Arcangeli si guarda bene dal citarti nella biliografia, la quale, pur essendo 'sommaria' oppure 'essenziale', non ricordo bene, non trascura i suoi 'fedelissimi' - altro motivo di schifo e di quegli 'isterismi' cui ti accennai dianzi). Ebbene, dimmi tu se si può onestamente ovvero con occhio critico esperto sostenere che nel 1887 Segantini si allinea alla pari di van Gogh, Ensor, Munch; se si può accostarlo (sono sempre riporti di asserzioni dell'Arcangeli) alle più alte composizioni di van Gogh, Seurat, Munch, se si può per le 'Due madri' parlare di Permeke, se si può affermare in Segantini una "grandezza totale" (capisci, totale), se lo si può davvero con un minimo di serietà collocare "fra i grandi europei della sua generazione". Allora la storia diventa uno scherzo, la civiltà che si esamina un piccolo fatto di provincia. (A proposito, dimenticavo: l'Arcangeli, il grande Arcangeli, quello della 'Situazione non improbabile', quello dei Morlotti - e potrebbe anche andare bene sotto certi punti di vista - dei Bendini, dei Mandelli, ecc., non cita il Branzi, ma non esclude dalla sua bibliografia il De Carli e il Budigna. Ed allora quale credito dobbiamo dare a questi nostri illustri colleghi! ... Ma il discorso si farebbe lungo: io devo andare a cena (Fabiola mi chiama) e tu hai anche troppo da leggere o, almeno, da ripensare sui temi di questa sconclusionata epistola. Bisogna rischiare, affrontare i problemi che sorgono, prendere posizione, proprio supporre un futuro della civiltà: l'Arcangeli si contenta delle sue stradine e dei suoi portici bolognesi; va a vedere il Morandi o non so chi, ma non va a Documenta; parla di 'comportamento', ma non conosce coloro che si dedicano a simile forma di comunicazione. ....

Adesso, davvero, devo lasciarti.
Stammi bene, ricordami, qualche volta cerca di scrivermi oppure di raggiungermi per telefono. Io penso seriamente di fare un'altra puntata a Trento, se non sei tu che ti disponi a venire a Venezia.

Un abbraccio affettuoso del tuo [illegible]

Sono appena tornata dalla montagna e per fortuna ho trovato anche qui un po' di fresco. Spero continui! Ho accumulato un po' di energia; ma con Umbro, ogni giorno più brontolone, ho paura che la perderò presto! E invecchiando perdo anche la pazienza! Come stai con i tuoi piedi? Ti auguro tanta salute e con un arrivederci a presto ti abbraccio

Fabiola

Trento, 3 agosto 1973.

Caro Umbro: (prima di tutto ti prego di scusarmi gli errori di dattilografia di cotesta lettera: ho acquistato una macchina elettrica, e ancora mi manca la pratica nell'usarla).

Ho qui la tua lettera, ricevuta ieri, e te ne ringrazio moltissimo. Mi parli con molta schiettezza (anche se spesso sei ingiusto verso di me: come ti dimostrerò, anche a voce quando ci rivedremo): tuttavia mi sembra un modo di rinnovare quella vecchia amicizia, che da qualche tempo era scaduta fra di noi; E se sarà così, io ne sarò felice.

Ma ora veniamo ai nostri problemi. Che l'arte sia in crisi, nessun dubbio: ed è difficile, se non impossibile, capire che cosa gli artisti vogliano. Può darsi che da questo caos nasca qualcosa di buono: io almeno lo spero.

Per ora, almeno, tu dici, sarà bene limitarsi a fare alcune revisioni. Ed è, appunto, quello che io sto faccendo (sempe limitatamente alle mie forze). Per esempio, una revisione è stato l'aticolo su Martini. Tu mi dici che Martini era in fondo un neoclassico. E io che cosa ho scritto? Appunto, che la radice dell'opera martini ana affondava le sue radici nel neoclassicismo; e l'Argan stesso, dopo aver letto il mio saggio me scrisse grandi lodi , dichiarando che per lui Martini era legato a filo doppio con il Canova, cioè che aveva studiato a fondo la gipsoteca di POssagno. E questa non è stata l'unica lettera di consenso al mio scritto: ne ebbi da quasi tutti gli allievi di Martini (esclusi i trevigiani); e il Longo mi scrisse che quello che avevo scritto segnava un punto fermo e definitivo per chiarire la crisi che aveva travagliato lo scultore, crisi che poco dopo lo aveva portato alla morte. E ora perché mi dici che io uscii sconfitto dalla polemica con lo scultore? A me sembra il contrario. Ti dirò, anzi, che a certe 'offese', avrei potuto rispondere per le rime. E non l'ho fatto per rispetto ad un artista, che è stato qualcosa di grosso nella nostra storia, anche se in ritardo di trent'anni sulla storia europea: e molti (anzi moltissimi) hanno apprezzato questo mio riserbo. In quanto poi a certi giudizi di Valsecchi sull'opera martiniana, non vorrei che tu ti fossi laciato trasinare da una certa antipatia verso l'amico Marco; il quale per me si è dimostrato di una gentilezza, direi anzi di una cristiana fraternità, che io non posso dimenticare. Egli è stato l'unico che, nel mio lavoro, mi abbia sostenuto: e non dimenticherò mai che mi ha fatto fare un GOya, un REmbrandt, un grosso fascicolo illstrato sul Tintoretto, ed altri lavori; è stato anche l'unico che abbia citato i miei scritti insieme a quelli di critici tanto supriori a me. Come posso, dunque , dimenticarlo? Io voglio bene a Valsecchi, e vorrei che tutti e tre, tu lui ed io, ci si trovaase una buona volta d'accordo, in piena amicizia. Non ne convieni?

E veniamo ora al SEgantini. Io scrissi quel saggio che tu hai letto, e che, in certo senso, mi hai anche rimproverato. "Perché Segantini", mi hai detto? SEmplicemente perché, dopo la mostra di Milano sentivo che qualcosa c'era nell'aria, un desiderio di rimettere sul trono un uomo che di quel trono meritava appena appena uno dei gradini e non certo fra i più alti. Scrissi, perciò quel saggio: un saggio, se non da tutti apprezzato, da moltissimi accettato e lodato, ed anche oggi non avrei nulla, o quasi, da

aggiu,gere. Segantini, per me, è un ottimo pittore, fino a quando non si lascia trascinare dal simbolismo: un pittore, non come dici tu provinciale e nemmen regionale , ma di livello , se vuoi, italo-svizzero, e ma per certi aspetti, eu=ropeo . Mi pareva giusto scrivenrne, dopo aver visto tutti (o quasi) i suoi dipinti. In quanto al "grande Arcangeli" è avvenuto che, trovandolo a Bolo= alla inagurazione della mostra di Guidi e venendomi egli incontro con mol= ta cortesia, mi disse che stava scrivendo un libro su di un pittore della mia terra. "Chi, forse SEgantini", dissi io? E lui: "Precisamente". E allora lo informai che avevo scritto un saggio anch'io su siffatto artista. "Mi piace= rebbe leggerlo", disse lui. E io: "Eccolo qui, già stampato nell'Osservatore politico letterario: glielo do, ma ad un solo patto, cioè che lei mene scriva tutto il male che può trovarvi in esso: il bene, se bene ce n'è non mi interessa." "D'accordo, mi rispose l'Arcangeli. Ed ora vien fuori con un libro talmente stupido per gli accostamenti che fa, che io non so proprio se devo recensirlo o no, dicendogli quello che merita. Che ne dici tu? O è meglio lasciarlo andare? Che non mi abbia citato nella bibliografia è un atto degno di un mascalzone: ma, a dirti il vero, poco me ne importa. Come, del resto, poco mi importò che il Passamani non abbia citato il mio saggio su DE pero, che già prima di fare la mostra di bassano mi disse di aver letto.

Basta. Lasciamo andare tutte queste miserie, e badiamo a noi. E' giusto quello che tu dici: che siamo rimasti indietro di una trentina d'anni in Italia. Ma di chi è la colpa? Prima di tutto del autarchia fascista; poi della fretta di aggiornarsi sui modelli francesi, senza aver= li prima studiati come era giusto; infine della critica, ché ha talmente complicato le cose, volendo seguire la poesia ermetica (che è stato ed è un fenomeno particolare), e scrivendo in un modo così astruso, tanto che se il fruitore non capiva il dipinto, meno capiva lo scritto che intendeva spie= garglielo. E tu, caro Umbro, ne hai parecchia colpa. Io ho sempre avuto stima di te. E fin dal principio ti ho difeso presso cooleghi e presso artisti, affermando che se , per esempio il Marchiori, affrontando un problema critico, non riusciva mai a centrarlo e si limitava a girarci in= torno, tu invece lo fermavi con esattezza come si inchioda una farfalla con lo spillo. Questo nei primi anni della tua opera di critico. Ma in seguito hai cambiato metodo : certo, non dico per moda, né per opportunismo, né per interessi extra-artistici. Ma la verità è che io non lo so. Ed anche persino la tua cara moglie (della quale ho grande fiducia, oltre a grande affetto) mi dice di non capire nulla di quello che scrivi. E se la moglie di un critico arriva ad una tale affermazione, come vuoi che ci capisca il po= vero pubblico? "Ecco - tu dirai adesso - il tuo modello è il Valsecchi". Ti rispondo che non ho modelli, ma che certo il VAlsecchi è sempre d'una chia= rezza che io gli invidio.

Scusami, caro Umbro, la sincerità un po' brusca di questa lettera: ma bisognava che certe cose te le dicessi, per l'affetto che ho per te e l'amore che porto all'opera tua , e la grande stima che ho sempre nutrita per tua moglie.

Ti saluto caramente e spero che tu e tua moglie veniate presto a trovarmi, qui a TRento. Intanto ti manderò un mio articolo su pi casso già uscito, ed uno si Rouault che sta per uscire. E tu dimmene tutto il male che puòi, se vuoi farmi un vero piacere e dimostrami che la nostra ami= cizia si sta rinnovando. Un abbraccio a te e a tua moglie.

Umbro
Apollonio

Trento, 2I novembre 1973

Caro Umbro,

ieri mattina mi è arrivata una busta con dentro la"Gazzetta delle Arti", che riportava il tuo articolo su Picasso. Il mio indirizzo era giusto,ma sulla busta mancava quello del mittente. Ho pensato perciò che fossi tu a spedirmelo benchè la calligrafia dell'indirizzo non era la tua.

Letto l'articolo, ho pensato di scriverti sùbito per dirti che sono pienamente con te. Il pezzo è bello e tutto comprensibile ("magari Umbro - ho detto a me stesso - scrivesse sempre così, con tanta chiarezza"), sebbene non sia tutto in accordo con quello che altre volte tu hai scritto su Picasso: ma gli anni contano sempre qualche cosa, e, sebbene ci portino degli acciacchi, servono ad approfondire e perfezionare sempre più il nostro giudizio. Ti sei dimenticato di dire però, a proposito di Picasso, che egli aveva affermato che spesso, mancandogli sulla tavolozza un colore, lo sostituiva sùbito con un altro. E anche nel mio articolo mi sono io pure scordato di ricordare questa frase, benchè me la fossi segnata negli appunti presi prima di scrivere.

Vedi dunque che quando trovo cose tue belle e fatte bene sono pronto a riconoscerlo. Del resto il tuo pensiero sull'artista non è per nulla lontano dal mio. E lo vedrai quando "L'Osservatore" si deciderà a pubblicare il mio saggio su Rouault.

Quando ritorni a Trento? Spero presto. Salutami la Fabiola; a te un abbraccio dal tuo

Trento, 24 gennaio 1974

Caro Umbro,

ti ringrazio moltissimo dell'estratto di "Ulisse" col tuo saggio sull'Arte cinetica, che ho letto con molto interesse e frutto. Non è tanto facile, direi anzi che è piuttosto difficile per il lettore comune. Si vede che io sono qualche cosetta di più di un lettore comune, e l'ho gustato, e l'ho apprezzato nel suo valore intrinseco e nella stringatezza della scrittura. La quale quando è chiara come questa volta, io ti ho sempre invidiato; mentre viceversa a me gli aggettivi scappano con facilità dalla punta della penna.

Come vedi anch'io lavoro. Ti mando perciò un fascicolo dell'Osservatore politico e letterario, con un mio saggio su Rouault, che se lo leggerai e mi dirai quindi il tuo parere, te ne sarò gratissimo.

Ho poi scritto due altri saggi di cui ho già corretto le bozze, uno su Giambattista Tiepolo e uno su Matisse. Anzi ti dirò che il Tiepolo l'ho inviato a Longo fin dal tempo della mostra di Passariano, e Longo se l'è dimenticato in un cassetto e immediatamente lo ha fatto comporre e m'ha spedito le bozze, chiedendomi scusa del ritardo.In quanto all'altro, troverai che mi è capitata una curiosa coincidenza. Quelle due citazioni che tu hai fatto di Rimbaud e di Cézanne le ho citate anch'io, magari con parole diverse trovandole in uno dei miei numerosi quaderni di appunti e vedendo che esse mi cadevano in taglio. Dunque chi leggesse entrambi gli articoli (il tuo è già uscito e il mio non uscirà che fra qualche mese) potrà maga

ri dire che io ho plagiato te e non che tu hai plagiato me. La qual cosa non è affatto vera.

Chi ti porterà questa lettera e il fascicolo dell'Osservatore letterario è una persona gentile, la quale sta sgobbando (e un poco io l'aiuto) a preparare quella maledetta tesi di laurea che farà con te sui Valori plastici. E tutti e due ci rompiamo la testa per trovare quello che non c'è. Tanto che io ho pensato ad una tua "cattiveria" nell'assegnare questo argomento così scabroso e privo di riferimenti, di cui nessuno parla e di cui tutti gli argomenti sono andati bruciati. Perciò nel classificare col tuo voto questa tesi devi tener presente la fatica fatta per impostarla e portarla a termine, poichè a termine la porterà senz'altro. Ricordati oltre tutto che il laureando è una persona a me molto cara, e te la raccomando con tutto il mio impegno.

Ti saluto caro Umbro, sperando che tu e tua moglie veniate presto a trovarmi. Io, fin che dura la cattiva stagione di qui non mi muovo. Saluti alla cara Fabiola e un abbraccio a te. Il

umbro apollonio

18/7/1974

Carissimo Silvio, ti farà piacere sapere che la signorina Tonelli si è laureata ieri con me con la tesi sui "Valori Plastici" conseguendo punti 110/110. Ha fatto ottima impressione su tutti i commissari (anche su Pallucchini che la presiedeva) dimostrando chiarezza di idee, puntuale informazione, facoltà di giudizio non indifferente. Per vero dire le sue qualità sono emerse meglio nella discussione che nella tesi.

Ti ringrazio per l'aiuto che hai dato a questa brava ragazza, fornendole materiale e consigli, e che essa ha ottimamente impiegato.

A presto, spero, e frattanto ti invio le mie affettuosità –

Umbro


DU CREDIT
S REUNIS

LAUSANNE - CENTRE 19/XI/74

Affettuosi ricordi

Antonini

Fabiola

EDITIONS ZED PULLY

1000 LAU[illegible] 21.11.74 d JORD[illegible]

HELVETIA 50 NEUCHÂTEL

Silvio Branzi

via Malfatti 8

38100 Trento

20/16

SAGI TRIESTE

Il Gazzettino
12-3-75

Qualcosa non gira

Quello di Umbro Apollonio è uno sfogo. Non potevo non raccoglierlo, in questa inchiesta sull'«arte giovane». Apollonio (già dirigente della Biennale) è da tempo, nel Veneto il critico forse più avanzato. Come giudica la diagnosi di Marchiori sull'arte giovane a Venezia?

«*Sono convinto, come lo amico Marchiori* — mi dice Apollonio — *che le energie giovani per maturare e sviluppare un lavoro creativo adeguato abbiano bisogno di massima di un «humus» culturale e socio-politico che le alimenti, fornisca ad esse i supporti necessari, non le lasci isolate dal corpo sociale. Questo non avviene di sicuro a Venezia, come del resto non avviene in Italia... Venezia, per decisa asserzione di un illustre storico dell'arte, non può essere modernizzata. Allora niente Wright, niente Le Corbusier, niente Kahn, ma si conservi invece il mulino Stucky, fulgido esempio di un'architettura davvero originale e tipicamente veneziana! Si chiudano pure i musei almeno di una metà. Basta ogni tanto una grossa mostra d'arte antica lussuosamente allestita...*».

La filippica di Apollonio continua a ruota libera. «*Cosa possono fare i giovani davanti a una situazione simile? e cosa possono fare i galleristi? Non solo quelli locali, davvero appassionati e disposti a sacrifici, purchè ragionevoli, ma anche quelli esteri, che pure tentarono un inserimento nella città, tipo Sonnabend. Manca inoltre un collezionismo un po' aperto, disposto ad intervenire in favore di una cultura contemporanea. Si ricordi la notissima vicenda della raccolta Guggenheim e, a distanza di quasi trenta anni, la recente proposta di eliminarla per farne un giardino pubblico di dimensioni... eccezionali*».

Quindi, secondo Apollonio, proprio oggi che i giovani ricercano nuovi mezzi di comunicazione estetica, proprio oggi che, più che fare arte, essi riflettono sull'arte, la risposta che si dà loro è negativa. Come offrire a questi giovani la possibilità di sperimentare? Dice Apollonio: «*Non tutto sarà da accettare, d'accordo; non tutte le direzioni saranno valide; si riveleranno diversi errori; vi saranno contrasti di idee e di giudizi. Ma non si occultino certe consapevolezze su presumibili mancanze continuando a rimandare azioni concrete e a discutere attraverso commissioni e sottocommissioni, comitati e sottocomitati. L'Italia è troppo ricca di progetti, di programmi, di vertici, e così via. A Venezia le nebbie non lasciano più scorgere la laguna e la sua scuola*»...

Meno apocalittico è Guido Perocco, direttore del Museo di Ca' Pesaro. Su lui si sono appuntate recentemente molte frecce polemiche. Perchè Venezia resta così passiva di fronte ai fenomeni che irrompono nell'arte di oggi? Perocco ritiene che «*Venezia deve far di più nel campo dell'arte moderna, perchè la vocazione naturale della città è per l'arte*».

«*Gli stimoli ai giovani* — dice Perocco — *non sono mancati nel decennio in cui ho curato la Bevilacqua La Masa dal 1950 al 1960. Faremo quest'anno una retrospettiva e si vedrà allora la documentazione di quello che nel suo piccolo la Bevilacqua ha potuto fare nel dopoguerra*». Ma oggi? «*Se oggi non basta più un'istituzione, bisogna aver fantasia per pensare ed attuare nuove iniziative, unendo le forze e raccogliendo nuove leve, in particolare nella critica d'arte moderna, in vari settori di studio. A Ca' Pesaro* — ricorda amaramente Perocco — *non ho neppure un assistente laureato, quando nel campo moderno ci sarebbe lavoro per dieci: ma non dieci uscieri, bensì dieci specialisti in collaborazione diretta con la Biennale, l'Archivio storico d'arte contemporanea e i vari campi delle singole arti*».

Perocco ha fiducia nella «*naturale vocazione della città per l'arte*» e nella «*funzione di vetrina ideale anche per l'operatore estetico più avanzato*». «*Ma questo operatore* — aggiunge — *non può costituire un raro caso isolato, deve essere immerso in una struttura che si occupi a largo raggio della arte, incominciando dallo stesso artigianato artistico di classe*». Naturalmente ogni azione «*deve essere fatta con intelligenza e nella comprensione più autentica di quello che è Venezia e di quello che essa rappresenta nel mondo*».

C'è qualcosa, quindi, che non gira «al vertice». Che ne dicono gli amministratori, i politici?

Paolo Rizzi

(5. — continua)



Budapest. Országház (XIX. sz.)
Parlament (XIX. Jh.)
Parliament (19th c.)
Будапешт. Парламент (XIX в.)

22/9/75

Affettuosissimi ricordi

[signature]
Fabiola



75 IX 22 -2
72

A LEVÉL
AZ IRÁNY

Silvio Branzi

Via Malfatti 8

38100 Trento

(Italia)

EF I-5000/741

Ára: 2,—Ft

Trento, 23 ottobre 1975

Caro Umbro,

non credo che tu sia ammalato, ma penso dolerti la mano destra poiché in quanto a scrivere sei appena buono di mettere la tua firma su di una cartolina. Mentre io non solo ti ho scritto, ma ti ho mandato anche due o tre dei miei lavori, chiedendoti senza perifrasi il tuo giudizio per quanto negativo esso fosse. Ma tu, zitto.

Adesso mi arriva una copia della rivista "Didattica", ove tu, Caramel e Fagiolo curate una mostra , chiedendo agli espositori "come e perché" hanno dipinto in quel modo. E' un fatto che m'interessa moltissimo, e vorrei sapere qualcosa di più su questa vostra posizione. Vedo che anche Argan vi ha fatto una specie di commento.

Mi vuoi scrivere per illuminarmi su un fatto che chiede all'artista di diventare il critico dell'opera sua. Ti assicuro che è un pensiero, cotesto, che io avevo programmato un mese prima di abbandonare il "Gazzettino", e che quel cretino di Tom... mi ha scartato.

Aspetto dunque una tua lettera che mi dica il perché avete scelto il Veronesi, l'Agnetti, il Coleman, il Colombo, il Paolini, il Patella, lo Strazza, il Tornquist, l'Unicini. Per quale ragione la scelta di questi nove nomi, e i non, mettiamo, di altri nomi?

Saluti a tua moglie, a te un cordiale abbraccio dal

Venezia, 3 novembre 1975

Carissimo Silvio, però dovresti tu dar ragione sul crampo della mio mano – e non c'è tua missiva senza aspro rimprovero – Ma io ti ho scritto e sul Matisse, e poi sui Veronesi; e te ne accennai in qualche cartolina che ti mandai da qui o da là. Telefonai anche a casa a Trento; ma nessuno rispose; ebbi tue notizie dalla Nufer e so che non andasti a Levico come di solito. Ho passato una estate affaticante e imbrogliata: fra Bronzetto, Centro Educazione Artistica, Comitato Grafica, Modiglioniana, Trigon, ecc. Sono arrivato al limite: il mio enfisema subisce spostamenti di ordine cardiocircolatorio. Non so rinunciare; non so dedicarmi a me. E mi innervosisco... Ma, poi, (la carta su cui ti scrivo al caso potrebbe farti riflettere: "come mai timbro dello albergo?") ho lasciato definitivamente Venezia da tre settimane per trasferirmi a due chilometri da Bassano:

VIA M. SANMICHELI
36067 TERMINE DI CASSOLA (Vi)

tel. 0424/30351 (in funzione fra 1 o 2 mesi!!!)

Sto bene; sono contento; Fabiola anche di più.
Ti aspettiamo! Devi venire (con preavviso).

Hai avuto il catalogo del Bronzetto? e del Trigon di Graz?

Circa "Didattica" cosa dirti? Volevamo fare una mostra

fuori del normale; in cui la critica avesse, per modo di dire, ruolo subordinato. Ma poi io credo alla funzione didattica (a livello maggiore conoscitiva) dell'arte, perché nel corso della storia è stata così: elemento formativo di civiltà. La forma non può avere che simile funzione! È bene quindi gli artisti "riferiscano" su ciò che vogliono comunicare. Poi potremo intervenire per verificare la congruità o meno dell'intenzione e del risultato, il peso delle memorie, gli scolasticismi, ecc. Una mostra semplice, quindi, "Didattica": se pur non al tutto omogenea (e di modo coincidente con i miei pareri personali). – Per il resto da discutere tanto e tanto. E spero proprio in un incontro. / Io continuo intanto a insegnare a Padova. /

Un abbraccio affettuoso da [signature]

Avviso di cambiamento di indirizzo / Changement d'adresse
Change of address / Adressen-Wechsel

D'ora in avanti indirizzare tutta la corrispondenza a
Adresser dorénavant toute correspondence à
From now on all correspondence should be addressed to
Von jetzt an alle Korrespondenz richten an

UMBRO APOLLONIO
Via M. Sanmicheli 7
36067 Termine di Cassola (VI)
tel.: (0424) 30 3 51

e **non più** al precedente recapito di
et **non plus** à l'adresse précédente de
and **no more** to the former address
und **nicht mehr** an die frühere Adresse

UMBRO APOLLONIO
Via Candia 19
30126 Venezia - Lido

Umbro Apollonio

UMBRO APOLLONIO di Virgilio
Trieste - 20 aprile I911
Scrittore - Critico d'arte
Conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea
della Biennale di Venezia

Membre dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova;
del Consiglio della Federazione Internazionale
Film d'Arte (F.I.F.A.) di Parigi;
del Consiglio dell'Associazione Internazionale
Critici d'Arte (A.I.C.A.) di Parigi;
del Consiglio dell'Institut International Film
sur l'Art (I.I.F.A.) di Firenze.

Premio "Le stanze del Libro" per un saggio letterario, Roma I935
Premio del Ministero della Pubblica Istruzione per la critica d'arte, I946
Premio della critica alla XXIV Biennale di Venezia, I948
Premio "Cortina Ulisse" per la critica d'arte, I951

Opere:
Tempi e fantasie, Bologna, I934
Pirandello narratore in ' Romanz. e nov. d'Italia del secolo XX', Roma I936
- Ugo Carà scultore, Fiume, I938
- Gino Bonichi detto Scipione, Venezia I945
- Disegni di Seurat, Venezia I947
- Marc Chagall, Venezia, I949
- La pittura metafisica, Venezia I950
- Pittura italiana moderna, Venezia I950
Panorama dell'arte italiana, I950, Torino (in collaborazione con Marco Valsecchi)
Panorama dell'arte italiana,I951, Torino (in collaborazione con Marco Valsecchi)
- Die Brücke e la cultura dell'espressionismo, Venezia, I952
- Marino Marini, Milano I953
- Picasso, Novara, I954
- Donati, Milano I954
- Matisse, Milano I955
- Salvatore, Venezia I955 (U. Apollonio e A. Jouffroy)
- Delacroix, Milano I956
- Consagra, Roma I956
- Saetti, Amriswil,I957

Ha curato la pubblicazione degli scritti inediti
di Italo Svevo, di cui sono usciti presso Mondadori
di Milano:
Corto viaggio sentimentale, I949
Saggi e pagine sparse, I954
ed è in preparazione il volume delle commedie.

Dirige la rivista "La Biennale di Venezia"
E' condirettore della rivista " Film" di Venezia
E' redattore di " Quadrum" di Bruxelles

Attività pubblicista dal I931
Ha fatto parte di numerose giurie e commissioni; ha curato
numerose esposizioni ed ordinato diverse retrospettive;
ha compilato diversi cataloghi.
Dal I947 collabora all'organizzazione della Biennale di
Venezia.
Ha tenuto conferenze alle Università e Accademie dell'estero.

Umbro Apollonio

Umbro Apollonio è certamente uno dei critici più noti e stimati nel campo degli studi d'arte contemporanea. Ha retto finora quale conservatore l'Archivio storico della Biennale, e conosce perciò alla perfezione il meccanismo della Rassegna lagunare, alla quale, infatti, ha già dato, negli anni scorsi, un prezioso contributo, sia collaborando col prof. Pallucchini nella preparazione del padiglione centrale, sia curando l'allestimento di alcune importanti retrospettive.

Nato a Trieste nel 1911, Umbro Apollonio è autore di un molto apprezzato volume sulla "Pittura italiana moderna" e di un acuto saggio su "Die Brücke e la cultura dell'espressionismo", che è stato il primo studio italiano intorno a un periodo particolarmente importante dell'arte tedesca e il primo altresì che uscisse nel mondo sull'argomento da oltre vent'anni a questa parte. Ma la sua notorietà è pure legata agli scritti su Delacroix, Seurat, Chagall, Scipione, la pittura metafisica, Picasso,

Marino Marini, Matisse, Donati, Consagra, Saetti, Salvatore Messina, Ugo Carà, ecc., quindi a un gran numero di articoli ~~pubblicati~~ stampati in giornali e riviste, alle presentazioni nei cataloghi delle mostre, e a una serie di conferenze tenute tanto in Italia quanto all'estero. Inoltre egli ha curato la pubblicazione degli scritti inediti di Italo Svevo; dirige la rivista "La Biennale di Venezia", è condirettore della rivista "Film" e redattore della rivista "Quadrum"; ha fatto parte di numerose giurie e commissioni, e ha vinto alcuni premi, fra cui quello "Cortina-Ulisse" per la critica d'arte.

In contatto continuo con tutti i centri internazionali più vivi dell'arte contemporanea, sia europei che americani, che ha visitato e visita tuttavia con assiduità, l'Apollonio è perciò pienamente a giorno d'ogni movimento e problema. ~~e non cade dubbio che saprà portare a buon frutto~~ ~~le sue competenze ed esperienze nel difficile compito che ora l'attende.~~

Umbro Apollonio

IPOTESI SU NUOVE MODALITA' CREATIVE

Umbro Apollonio

Malgrado lo sperimentato superamento di schemi critici correnti ed il deliberato proposito - almeno in coloro che si rifiutano a qualsiasi nostalgico invito - di non ricadere nella rete di concetti esclusivistici, ancora avviene, nell'ordine dell'osservazione cui sottoponiamo i fenomeni creativi contemporanei, che alcune manifestazioni non ottengano quella attendibilità che ad esse dovrebbe competere sia per ciò che vengono a rappresentare nella cultura, sia per gli indizi che offrono in rapporto alla situazione storica. La creatività non ha direzione unica, epperò si svolge entro un cerchio di interessi e mozioni che partecipano della medesima ansia di esplorare la realtà interna all'area che esso cerchio delimita. Azioni e contro-azioni, proposte, esperimenti, vi si dibattono, e qualcuno sorpassa il confine, magari con l'apparenza di una dimissione o di una fuga. Lo spettatore, per quanto avvertito, può anche non comprendere subito se questo qualcuno sia passato nel campo avverso, e può quindi sospettarlo un traditore di principi insostituibili. Ma, domandiamoci, non può anche essere diversamente? Dove sarà la riforma che ancora incarni la totalità dell'esistenza umana in forme di conoscenza mediante la chiarificazione estetica? E per quali vie la civiltà a venire - poichè non v'ha dubbio che una nuova civiltà è in formazione - ritroverà le sue soddisfazioni, la sua adesione alla vita, come altre civiltà ci hanno dimostrato? Non si potrà portarsi dietro durevolmente l'angoscia di un vivere in opposizione costante con la società nella quale ci si è trovati ad essere. Non si potrà continuare a contrapporre la protesta dell'individuo ad un ideale possibile e, oggi, tanto più ottenibile. Gli accademismi, i formalismi, si generano proprio per simile fallito contatto con una realtà effettiva, talchè tutto rimane allo stato di progetto, nell'ambito della accusa e del lamento. Le civiltà che hanno realizzato una propria dimensione hanno appagato le loro esigenze, hanno istituito una comunità di interessi, che, a costo di tormentosi sacrifici, si è affermata nel modo meno equivoco. Avessero quale elemento connettivo riti, leggende,

religioni, non importa, l'essenziale è che l'attività estetica abbia avuto la sua concreta ambientazione, trovato la convergenza unificatrice delle varie tensioni ospitate nel mondo delle cose.

Non v'ha dubbio che oggi siamo ancora lontani da un tipo di civiltà siffatta, benchè alcuni sintomi già ne prospettino un più o meno prossimo realizzarsi: sintomi non facili da interpretare, quando addirittura non sia arduo reperirli e isolarli nel complesso dei turbamenti molteplici che si succedono per entro il nostro vivere. Eppure ciò è avvertito meglio, forse, da quel pubblico che, meno coinvolto degli specialisti o degli intellettuali nella compartecipazione giornaliera ai vari episodi di elaborazione creativa, resta ancora perplesso, diffidente, indifferente a così tanti prodotti della facoltà espressiva. Pare che il suo bisogno estetico si soddisfi unicamente con l'acquisizione di oggetti d'uso, dei quali ama circondarsi e che sceglie con entusiasmo. Non è, intendiamoci bene, che la sua scelta sia sempre fondata su una precisa consapevolezza dei valori: ciò non può verificarsi per causa di quell'educazione che di rado raggiunge gli strati più profondi dell'intendere e perchè soltanto una minoranza è provveduta di quella capacità di giudizio che fa vedere giusto quasi per via istintiva e che nessuna lezione può insegnare. D'altra parte è indiziario il fatto che, su base statistica, l'uomo medio accoglie con prontezza le nuove forme degli utensili, e le ricerca, quasi esse rispondessero meglio - e forse è proprio così - alle sue aspettative. Mi sono sempre domandato quale può essere la ragione che provoca l'indiscutibile contradditorietà per cui chi arreda la propria casa con mobili e suppellettili di gusto attuale finisce con l'appendere alle pareti dipinti mediocrissimi che se non sono oleografici poco ci manca. Al di là, ora, del livello qualitativo che tale ornamento può raggiungere, si deve ammettere che l'arte contemporanea non trova in questo esempio quella rispondenza interna che altre forme della modernità guadagnano con maggiore efficacia e tempestività. Dovremmo, allora, sul piano psicologico, spiegarci tale fatto come un rifiuto di espressioni che, testimoniando un disagio ed una posizione di lotta, sono sgradite e intollerabili, tanto più che vi si suppone un fallace intendimento della realtà più

vera? Ma come chiarire, sullo stesso piano,il godimento, che una folla di 70 mila persone ha concretamente dimostrato visitando la mostra dell'arte in movimento o cinetica al Museo d'arte moderna di Stoccolma, ed il successo popolare che tale mostra ebbe, più o meno nella stessa misura, ad Amsterdam ed a Copenhagen? E per quale motivo l'installazione di sculture modernissime dentro piazze antichissime come a Spoleto non ha provocato scandali violenti quali potevano aspettarsi? Sono interrogativi di cui s'ha da tener conto, che non devono essere sottovalutati, ed ai quali cercheremo di dare una motivazione. Anzitutto osservando che a fronte delle minute esegèsi compiute nei riguardi di tanta parte della produzione artistica contemporanea anche questa può pretendere altrettanto, senza che perciò si sospetti un proposito inteso a proclamare come definitiva una data poetica.

Al di là di qualsiasi promulgazione rivolta a conversioni meramente pragmatiste dell'operatività estetica, non si può escludere che l'attesa è per una arte che non solo assimili la vita, in forme comunque modalizzate, ma si identifichi con essa quale la vediamo, quale ci attornia, quale ci condiziona. Se crediamo in una società futura questa non dovrebbe dare opere detinate quasi preventivamente ai musei, se non per quel tanto che il museo è diventato, e che non si può più escludere, sede cioè di conservazione di documenti onde perpetuare il più a lungo possibile la testimonianza di una fase storica. Del resto musei e collezioni sono di null'altro per lo più composti che di opere prelevate o residue da luoghi pubblici di cui fecero parte integrante. Quindi si aspettano opere che entrino nella sfera sociale vivente, non ne siano séparate, quasi eseguite per il soddisfacimento di una aristocrazia comunque formata. Il problema è null'altro che nell'ambientazione estetica della nostra vita, così che non ci sia più divario tra immagine ed esistenza, ma i due termini coincidono con tale aderenza da poter essere largamenté accolti e condivisi. In certo modo s'ha da ricuperare quel potenziale ludico, edificante, che dominò nell'espressione artistica di civiltà elevata. Quando l'arte si esclude da una sua funzione, meglio da una sua destinazione precisa, e si conclude nell'individualismo romantico della esaltazione, pur tuttavia esemplare, del contrapposto soggetto-oggetto, perde

capacità espansiva per il solo fatto che si consegna in spunti anarchici e non mobilita quella reciprocità di scambi che annulla ogni possibile dissociazione di due momenti dell'esperienza umana, ma, anzi, li congiunge in nuove possibilità di vita e in nuove attivazioni estetiche. Quando, appunto, fa difetto il dominio del rapporto soggetto-oggetto, così tanto pronunciato ed efficiente, per esempio, nell'antica Grecia o nel cuore del Medioevo, l'integrità di vita e cultura finisce fatalmente con il corrompersi e non ha più luogo quell'apogeo in cui si realizza l'autentica sintesi estetica dell'esperienza umana.

Direi, a questo punto, che la crisi dell'arte, se crisi deve chiamarsi, dato che, a mio avviso, l'arte è costantemente in crisi nel senso che essa si trova in uno stato di permanente modificazione, di equilibrio instabile, come un corpo non è mai del tutto sano o del tutto malato (l'ho già più volte sostenuto), è crisi di destinazione. Le stesse dimensioni che gli operatori artistici occupano con i loro dipinti e le loro sculture possono costituire un pronostico sul luogo deputato per cui sarebbero state create. Anzi, una delle ragioni per cui talune creazioni d'oggi sono mal comprese, siano di Gabo o di Rothko, tanto per dire, dipende proprio dall'occasione che esse sono presentate in sale di museo o di esposizione, dove non possono, ad evidenza, esplicare tutto il loro potenziale emotivo. Tant'è vero che, per fare un esempio di prima occorrenza, un rilievo di Arp assume maggiore prestigio e maggiore comunicatività quand'è destinato alla Harvard University di Cambridge negli Stati Uniti d'America che quand'è creato senza precisa assegnazione nell'isolamento dello studio e si fissa, poi, sulla parete di una casa d'abitazione (nè diversamente avviene per le sue conformazioni plastiche, a seconda che sono allogate in sale d'esposizione chiuse oppure in ambiente esterno, comunicante con un pubblico tanto più largo e numeroso e, magari, occasionale). Se dico crisi di destinazione non intendo prospettare un'arte che abbia una fissazione finalistica e debba quindi rientrare in una specularità funzionale nel senso convenzionale, e banale: non si pensa in alcun modo ad un'arte di descrizione, di narrazione, di propaganda, modo assurdo per degradarla; bensì si vuol immaginare un'arte

che delimiti un campo nel quale le virtù creative forzano tutte le disponibilità del mondo ad un fine di ordine estetico, integrato nell'organismo del tempo umano: qualcosa, insomma, che non abbia fondamento soltanto nell'accredito personalistico. Che simile previsione non sia del tutto azzardata, e priva di attendibilità, può provarsi riflettendo sulla visione del mondo quale va configurandosi nei nostri tempi e sulle nuove forme d'esistenza che ad essa sono intimamente collegate. Non v'ha dubbio così che lo sviluppo delle scienze ha enormemente contribuito a mutare il rapporto delle cose nel mondo ed ha provocato una nuova misura per conoscere e valutare gli oggetti di cui siamo circondati. Il principio dell'indeterminazione o la meccanica quantistica e ondulatoria non sono soltanto premesse di esclusivo interesse scientifico, ma anche risultanze di una speculazione teoretica che investe tutta la vita spirituale dell'uomo moderno e la configurazione del mondo quale egli può prospettarsela. Del resto il mutato modo di percepire la realtà è confermato sul piano scientifico dalla "Gestaltpsicologie". Senza alcuna pretesa di fare della filosofia e nemmeno di adattarsi ad un determinismo positivista, si può con tutta tranquillità pensare che lo spirito che anima la ricerca scientifica e le risultanze cui essa perviene non possono non condizionare in qualche guisa la misurazione del mondo che ognuno opera e non allargare le possibilità di riferimenti e relazioni instaurabili tra oggetto ed oggetto, come tra soggetto ed oggetto. Quando imperava un accomunamento su base ideale e l'esistenza umana trovava soluzione in ordinatissimi dogmi, in ben distribuiti "a priori" e non meno ben predisposti "a posteriori", l'uomo vedeva l'albero, poniamo, come un fatto immobile, immutabile, quasi solido, quasi forma primaria, elementare. Oggidì è assai poco problematico che l'uomo, nell'esperire i termini della realtà sensibile, non intuisca invece nella forma empirica una plenum di successioni simultanee: ogni corpo è una massa di energia, un sistema planetario, qualcosa che si muove costantemente entro limiti molto elastici perchè con facilità depassabili, e, per altro verso, pronti a spezzarsi. Così la natura non è più un'entità fissa, idealizzata, ma un'apparenza provvisoria di quell'armonia universale che risiede dovunque ed ha elementi base di continuo variati nel

loro comporsi secondo un ritmo metodico che dà formazioni determinate ad un contatto spazio-temporale. Forme limite e movimenti che un semplice microscopio può rilevare, anche senza por mente alle catene molecolari oppure agli schemi atomici. Per quel che vale, ovvero unicamente per citare una qualsiasi diversa apparenza del mondo fisico in rapporto alle forme impiegate da taluni artisti, potrei dire che le serie organizzate delle sigle di Capogrossi, oltre a tutto quanto sono state paragonate: dal tridente o dalla bronna all'epsilon greca, ricordano anche un ordinamento di cromosomi. Ne consegue, così, che il mondo non è fatto di corpi, ai quali spetta un nome invariabile, bensì di forme pure, le quali per via di associazione costruiscono altre forme sempre nuove: l'albero è una forma indeterminata, variabile, mentre il triangolo, poniamo, è una forma determinata, invariabile. L'arte potrebbe alla fine presentarsi anche quale una metafora epistemologica. La nostra vita pratica stessa è un caso di associazione, un operare per mezzo di proprietà elementari, senza arbitrio, ma soltanto scegliendo una fra le infinite casualità che ci offre l'esperienza diretta. La conoscenza del mondo che andiamo compiendo nel verificare i vari accadimenti cui assistiamo procede ormai secondo principi di metodo e di regolamentazione. L'individuo in sè è un contributore; difficilmente da solo è in grado di figurare una soluzione; egli ha bisogno della cooperazione di altri individui; per obiettivare una meta intuita necessita della collaborazione di equipe addestrate, altrettanto dotate che lui medesimo.

L'Esplorer oppure il Vostock, la penicillina oppure la calcolatrice elettronica fino ai lavori di seminario o filologici (vocabolario) o di ricerca archeologica non sono il prodotto di un individuo, ma il risultato di un processo in cui l'uomo è d'aiuto all'uomo e che uno di essi ha raccolto e governato per quel fine in base ad una sua intuizione. Ha ben detto Husserl che "una scoperta è un misto di istinto e di metodo": a questo metodo però concorrono diverse contribuzioni parziali, operanti per via induttiva, verificando poteri e correggendo errori.

Il discorso su questo piano minaccia di farsi troppo lungo, e magari complicato, oltre che di depassare il tema che si era proposto. A mo' di avver-

timento conclusivo vorrei dire ancora questo. In un'epoca tipicamente scientifica ed in una società tipicamente industrializzata, i cui ideali non sono metafisici bensì umanistici - intendo umanistici anche nella direzione di un attivismo, d'un realismo pragmatico - il fondamento della vita non può che riconoscersi in un sistema collettivo di specializzazione coordinata, dove l'orgoglio individualistico del singolo, la superbia esistenziale, deve arrendersi alla misura di una totalità teleologica. Il che non vuol dire avvilire l'individuo a numero, ma sta a indicare una sua promozione a parte integrativa della compagine umana. La validità del vivere e del creare - non ha senso una vita senza volontà creativa - è per l'appunto nel destinarsi ad una obiettivazione della conoscenza del mondo di cui si è una delle verità illuminanti. Mi pare, anzi, che uno degli esempi meglio probanti di questo sistema intravvisto sia, sul piano artistico, il cinema. Non vi ha dubbio che il cinema è una forma di linguaggio artistico : ebbene, essa non è il prodotto di un individuo, ma di una concorrenza di fattori individuali, di una _équipe_, guidata da una mente intuitiva coordinatrice, il regista. E già questa arte tipicamente moderna non sconvolge forse tutte le credenze tradizionali sull'artista, supremo genio, unico realizzatore dell'opera d'arte ? E non intervengono forse nel film molteplici apporti della tecnica e della scienza ? Nell'ambito dell'adempimento estetico, il cinema dunque è una espressione d'arte che si conforma per interventi collettivi, così intuitivi come razionali, così estetici come tecnici. Ecco, io direi, che non ci si deve lasciar assalire dalla paura della tecnicizzazione. A parte il fatto che essa è null'altro che il prodotto dello spirito metodico, scientifico, su cui si avvia la civiltà, e non è quindi un fattore superficiale, esterno, aggiunto, ma qualcosa che proviene dalla interiorità della speculazione intellettuale umana, resta provato che la tecnologia ha favorito soluzioni estetiche d'alto livello : vedi il caso dell'architettura, persino della musica. Del resto, è noto, anche anticamente l'arte esigeva un corredo

ben fornito di nozioni tecnico-scientifiche : vedi la preparazione delle tele e dei colori, lo studio di sistemi costruttivi. Chi pensa che la tecnica ci possa distaccare dalla trascendenza artistica - ovvero che la macchina finisca con il dominarci e sopraffarci - dimostra di non aver appreso la verità dei significati insiti nella evoluzione storica che stiamo attraversando. Proprio chi così pensa, passivamente accetta d'essere alienato, di perdere la propria realtà in un mondo che, allora, non gli si può presentare che come disintegrato. Quando, viceversa, l'atteggiamento sia non di ostilità verso i dati comunque offerti nel decorso dei tempi, ma vi si intervenga con una propria iniziativa, e sopra tutto si sia animati dalla volontà di renderseli familiari (altrimenti si finisce con l'abdicare alla condizione di essere nella storia con tutte le conseguenze che ciò comporta), allora l'uomo contemporaneo può realizzare se stesso in forme nuove che suggeriscono persino un atto edificante per gli altri uomini. Bisogna soltanto guardarsi che nell'amplificarsi dell'orizzonte tecnologico non venga mai meno il tempo per l'arte, che non ci si faccia assorbire dall'industrializzazione, insomma che la pausa tanto indispensabile non sia mai abolita. Ove non si pervenisse a questa meta ideale ovvero a questa universalizzazione dell'intelligenza contenuta nei motivi dell'esperienza umana attuale, le precedenze non sarebbero superate e si fallirebbe quella intrapresa che ha già compiuto una svolta. Più che normalizzarsi in un dibattito tra opposte tendenze e aspirazioni, il compito che spetta al creatore moderno è proprio quello di attuare, mercè l'indagine sagace e responsabile delle disponibilità dei dati formativi inerenti al progredire di tutte le attività teoriche e intellettuali, un'unità che, senza astensioni di sorta e contro tutte le apparenze, illumini la realtà dell'essere nel mondo come infinità e presenza del soggetto in rapporto all'oggetto. In certo modo si tratta di trascendere le limitazioni imposte dai poteri oggettivi e, sfruttandone le risorse, stabilire quello scambio di impulsi tra esternità e internità, così che la personalità umana nulla trascuri per affermare se stessa in quanto esempio, non eccezio-

ne, di controllo ordinatore capace di trasformare in valori godibili e sopravviventi i significati occulti nelle cose viste. Per tutto questo occorre un orientamento preciso che leghi l'uomo alla sua società e non lo tenga distaccato nel proprio io. Guardiamo due aspetti dell'arte in due paesi d'altissimo livello scientifico : Russia ed America. Nel primo caso l'attività artistica sembra rimanere del tutto indifferente ai rinnovamenti suggeriti dall'evolversi storico delle forme estetiche, rimaste invece ad uno stadio di ripresa quanto meno rozza ed artigianale di modelli corrispondenti a tutt'altra epoca. Ignoriamo pure le limitazioni alla libertà intellettuale in atto in quel paese; certo è che una comunità umana non può continuare ad accompagnarsi durevolmente simile dissociazione, per la quale la vita dello spirito manifesta in un settore una progressività di misura quanto mai elevata ed in un altro, invece, una stasi quanto mai improduttiva. Negli Stati Uniti, al contrario, la disponibilità estetica si è racchiusa in un fervore di ricerca assai rilevante, ma postosi piuttosto in opposizione al mondo normale mediante un irrazionalismo che è scontento dello stato in cui l'uomo viene a trovarsi : le riviviscenze neo-dadaiste, gli happines, Pollock o Klein - a livelli estetici beninteso diversi -, non sono che aspetti di questa accanita contrarietà - quasi condanna - ad un vivere male sopportato. Ora, se in ambedue i casi si rivela questa antinomia, bisogna per altro ricordare come nell'Unione Sovietica, subito dopo la rivoluzione del '17, si siano avute manifestazioni di carattere creativo attinenti a quel rivolgimento radicale che si stava compiendo - l'avanguardia russa di quel tempo è ancora una fase fondamentale della storia dell'arte; negli Stati Uniti si danno per converso esempi non trascurabili di impiego delle indicazioni di quella lezione proprio negli anni correnti : non solo con l'adattamento di opere d'anziani maestri in luoghi pubblici - ricordai a titolo esemplificativo il rilievo di Arp a Harvard - ma appunto con creazioni nate dal più legittimabile talento artistico : ed alludo qui alle pitture di Rothko, appunto inseribili in un processo che non evade dalla realtà, ma questa governa e non sfigura fino ad

aderirvi in modo spontaneo per ricavarne adeguati incoraggiamenti formativi. La fantasia umana, dunque, il suo potere creativo non può che esercitarsi a tutti i livelli, scientifico, estetico, tecnico, morale, sociologico, altrimenti, quando vi fossero settori segregati, il rinnovamento della vita sarebbe soltanto una pia e irrilevante aspirazione.

Ora, se esaminiamo un po' la fenomenologia artistica più recente, possiamo anzi tutto fare una constatazione : l'accademismo che si rimprovera alla categoria informale dipende è vero dalla facile applicabilità della sua tecnica, dal fatto di non aver consegnato una modalità operativa quale poté trasmetterla per esempio la esperienza del cubismo, ma altresì dal fatto che una volta penetrati nel campo dell'irrazionalismo l'opera non fa che ripetere lo stesso processo : la pittura detta materica, per esempio, è il risultato di un'esaltazione istintiva nella quale si tende a trasfigurare il colore per via di fascinazioni indeterminabili, più o meno allusive, e mediante il soccorso di impasti a base di polveri commiste; la pittura detta gestuale, come lascia intendere l'aggettivo stesso, si fonda sull'espressività del gesto che nella sua immediatezza scarica e quindi comunica stati d'animo; la pittura detta "tachiste" non agisce diversamente attraverso la violenza incontrollata delle macchie cromatiche. In queste tecniche dunque non vi ha controllo di sorta, nè modalità prestabilite; s'affidano agli impulsi erompenti, e infrenati, invocando magari le teorie buddiste dello Zen, in quanto affermano un'esistenza dalla quale sono stati eliminati passato e futuro : atto assurdo e irrelativo di vita senza storia. In simile modo di astensione si vive soltanto l'attimo di un'attualità, imprecisabile, e di cui non resta immagine, per dirla con Brandi, ma soltanto una vaga impronta confusa nel groviglio di un fondo altrettanto indistinto' I risultati che consegna sono perciò apparizioni senza trapassi e senza transiti di relazione, quasi non cifossero cose vicine e lontane, anime e corpi, persone e comunità. Appunto contro a tale indeterminatezza insorse la tendenza neoconcretista, che, procedendo dall'astrattismo geometrico, arrica fino all'arte cinetica.

In questa occasione, che vuol soltanto richiamare l'attenzione su un problema d'ordine espressivo passabile di sviluppi quanto meno importanti, e sul quale pare opportuno soffermarsi anche perché altri vi intratteranno su aspetti diversi della contemporaneità artistica, troppo lungo sarebbe esaminare i legami culturali e le ragioni storiche che legittimano tale iniziativa. Non si pensa certo di negare la validità esemplare di formulazione omologate da artisti quali un Wols, un Pollock oppure un Klein, come non lo si farebbe nei confronti di un Picasso o di un Mirò; soltanto si pensa che maturi un tempo dove altre forme potranno essere devolute a soddisfare i bisogni estetici dell'umanità, salvo sempre il margine destinato a conservare la provvista lirica, pronta ai riscatti più impensati e prestigiosi.

I precedenti dell'informale presuppongono uno stretto contatto con la materia, e di questa lasciano in vista tutte le promesse : ancora si riprende il materiale, se ne eccita la "bellezza", se ne impiegano i più diversi e più "moderni" - non solo legno e ferro, ma tutte le sostanze plastiche artificiali. Dove l'informale, immedesimandosi quale virtualità estetica nella materia o nel gesto, pretendeva di coinvolgere lo spettatore e quindi di essere inerente ad uno scopo, cioè in vista di una destinazione, proclamò "oggetti" i suoi prodotti in quanto l'esteticità vi era implicita con determinante prontezza, tanto più scopertamente i neo-concretisti affermano la presenza dell'oggetto confermandovi una concretezza massimamente esplicita. Ma anche più remoti sono i prodromi di simile esperienza : nelle imprese dei costruttivisti russi - Malevitch, El Lissitzsky; Tatlin, Mansouroff, ecc. - che trovano riscontro nelle costruzioni di Duchamp, di Richter, di Moholy-Nagy e nelle formulazioni tanto autorevoli di Pevsner e di Gabo sopra tutto, già compiute intorno al '20. Per certo l'impostazione delle ricerche visuali di cui si discorre si riallacciano in modo diretto a quegli esempi di rigore razionale i cui anticipi sono di già fissati in una fase della storia; eppure non ne sono versioni scolastiche, benché non siano nemmeno conseguimenti di culmini qualitativi. Ma ci interessa l'avvertimento in essi contenuto. Sul

piano pratico varrà forse osservare che rivelano un sigillo individuale più marcato e meno imitabile : un Fontana, un Capogrossi, un Max Bill, un Munari, un Piene, un Mack, un Pasmore, un Rothko, un Getulio, un Kemmeny, un Giò Pomodoro, un Mavignier, un Mari, un Castellani, ed anche un Dorazio, un Consagra, sono difficilmente imitabili. Per quanto il fondamento del loro comporre si appoggi su spunti elementari e quindi all'apparenza di estrema riproducibilità, le strutture che con la trama di quelli essi sanno istituire si prestano soltanto alla copia, mai ad una riduzione imitativa. Chi abbia avuto in sorte di vedere nel 1960 la mostra d'arte concreta che Max Bill organizzò a Zurigo e quella ordinata da Udo Kultermann nel suo museo di Leverkusen sotto il titolo di "Pittura monocroma" non mancherà di avere chiari gli indizi di una corrente che si affaccia sull'arena della contemporaneità con una sua portata tutt'altro che capricciosa o aberrante, come da molte parti la si considera. E per completare il quadro si ricordi ancora la già citata mostra dell'arte in movimento ad Amsterdam, e poi quelle di Miriorama e del gruppo T di Milano, del gruppo N di Padova, del gruppo tedesco "Stringenz", del "Groupe de recherches des arts visuels" di Parigi, e dell'Arte programmata, promossa dalla Olivetti a Milano, Venezia e Roma. Che cosa ci danno come avvertenza tali complessi ? Anzi tutto che non si tratta di una utilizzazione "pratica" dei dati tecnici, bensì che la tecnica può essere convertita da pratica anche in estetica, e che un coefficiente estetico può promanare persino dalla tecnica, come in epoche diverse poté derivare dalla natura. Quindi che tecnica e scienza possono fornire contenuti all'arte alla pari di altre discipline e che esse possono anche contenere valori gnoseologici non soltanto passibili ma degni d'essere comunicati. E ancora : che non è destino invalicabile dell'uomo moderno restare subalterno della tecnica, perché nell'ambito creativo si dà il ricambio di una diversificazione per cui essa può mutarsi in linguaggio espressivo se viene assimilata nelle facoltà conoscitive che conferiscono esistenza oggettiva al tempo soggettivo in cui la creatura umana percepisce se stessa. Esiste sempre, non vi ha dubbio, il preannuncio di un mondo vero, incommensurabile e as-

soluto, ma quando non sia immesso in una storia e diventi quindi vivente, non solo oggetto di contemplazione, esso diviene quale una tirannia che non si può discutere nè visualizzare. Tant'è vero che le forme elementari assunte dalle ricerche estetiche di cui si parla non sono più il simbolo di un'armonia ideale o idealizzata, quale fu nell'atteggiamento degli artisti geometrici, bensì diventano una maniera di essere in una società dove il rigore metodico è legge e non può essere quindi invertito da una regola formale che ne rimuova le attrazioni casuali. Alla stessa stregua che nell'opera filmica o nello spettacolo teatrale e musicale le varie sfere creative finiscono con il comunicare tra loro e si compongono in un'entità dove non sono più distinguibili perché omogeneizzate, è giusto si sperimenti la possibile cooperazione di scienza ed arte, di tecnica e fantasia, in vista di una partecipazione totale al determinare una situazione. Allora la casualità non è più improvvisazione, nè il razionalismo formulazione speculativa, perché il correlato ideativo si vale di esponenti di fantasia che imprimono al prodotto una propria caratterizzazione. Che del resto un tale sfruttamento di processi collaborativi non abbia come conseguenza di spersonalizzare l'operatività estetica è provato dalle differenze che si possono facilmente riscontrare nei partecipanti alla citata mostra dell'arte programmata, dove la sfera a profilati di alluminio di Morellet si distingue in modo ben marcato dalle immagini in movimento generate da Grazia Varisco, le sfere trasparenti a lento girare di Bruno Munari si distaccano dal nastro di plastica di Gianni Colombo che par figurare un rilievo di Arp in via di farsi, le variazioni conturbanti dei grumi di polvere di ferro mossi per dispositivo calamitante di Davide Boriani si differenziano dal passare dei liquidi colorati negli alvei tubolari di Giovanni Anceschi, le strisce di plastica bianca che variano sul fondo nero a seconda del punto di vista di Toni Costa non possono confondersi con le molature su lastra di alluminio che Getulio eseguisce prevedendo la mobilità della superficie a seconda dell'angolo visuale, e così via. Talché, avverso persino all'indeterminismo che Heisenberg intravvede nelle speculazioni scientifiche

odierne ed a quell'aridità che segna i lavori di un Mortensen o di un Vasarely, di un Baertling o di un Herbin, simili sperimentazioni vantano una valenza estetica che, mediante l'esteriorizzazione di stati d'animo interiori, lancia una proposta di allacciamento di fili nodali in rapporto con altri stati d'animo comuni.

Non deve impressionare la circostanza che tali opere siano eseguite mediante l'intervento meccanico oppure che facciano a meno di titolo o didascalia. Si ponga mente che anche gli antichi tappeti orientali erano preparati con metodi che, se pur eseguiti a mano, non si discostano dal servizio prestato dalla macchina. I quali tappeti, poi, non erano affatto un semplice oggetto d'uso, secondo ancora molti li considerano, fino a degradare talune espressioni astratte dell'arte contemporanea con il definirle "sono solo un bel tappeto"; erano bensì un vero e proprio "quadro", un'opera d'arte in cui si concentravano le mozioni e le credenze di tutto un larghissimo pubblico : nè altrimenti avvenne nelle fasi storiche del neolitico o dell'islamico o del miceneico, e così via. Al di là di una contrapposizione fra forme figurali rappresentative e forme astratte strutturate, si dava allora luogo ad una moltiplicazione delle virtualità espressive che da ultimo aveva il merito di unificare le aspirazioni ed i sentimenti : l'uomo trovava in quei lavori la sua collocazione in un tempo che ne tutelava la presenza come ne celebrava la pienezza rigenerante di molteplici possibilità di relazione. Il rapporto soggetto-oggetto, vale a dire, era adempiuto nella sua forma meglio osservante. Che forse non ricostruiamo il prestigio di antichissime civiltà, e ne apprendiamo l'elevatezza, unicamente attraverso i resti corrosi di edifici ed i frammenti residui di oggetti d'uso, nei quali si enunciava una forma estetica incondizionatamente valida e significante e duratura ? Non era pittura, nemmeno era scultura; ma tutto era fornito di decisioni plastiche e pittoriche, ed era un'arte senza nomi, dove persino la calligrafia aveva orientamento estetico.

Appunto un problema ancora risolto solo in parte è quello della destinazione dell'arte, così che essa non sia più un lusso, ma circolazione

generale. Nè questa destinazione può limitarsi alle forme utili, all'architettura, all'urbanistica, ma deve estendersi quanto più possibile. La storia ci dà esempi istruttivi che valgono proprio a convalidare i pronostici, per azzardati che siano. Per questo non sarà da stupirsi se alcuni artisti, come avvenne in passato, progettano fontane o costruzioni monumentali da collocare in luoghi pubblici, piazze o giardini, nè se queste opere non sono di plastica pura, ma impiegano espedienti e dispositivi diversi per combinare giochi d'acqua e di movimento, anche questo come fu nel passato. E' logico, direi irrefutabile che il creatore sfrutti tutto ciò che si trova a sua disposizione e che la sua inventiva si adempia con il soccorso di tutti i mezzi che la tecnica e la scienza gli presta per realizzare soluzioni altrimenti impossibili, e quindi tanto più fantastiche.

Qui, dato che una conclusione si impone, s'è voluto, come s'è fatto intendere più volte, sommariamente accennare ad una contropartita ai modi linguistici più in uso, e per certo, oltre che adulterati, anche in via di esaurimento. Se si continua a osservare la fenomenologia dell'arte secondo le categorie critiche e stilistiche convenzionali, si sarà esclusi dalla sua comprensione, e non si potrà quindi giudicarla, perché saremmo in una dimensione che più non corrisponde a quella reale, e ne resteremmo fatalmente delusi. Tuttavia, senza porre ipoteche sul futuro, non si può non arrendersi all'evidenza che una realtà nuova è in formazione, e che dall'interiorità individuale si sta gradualmente pertrasferirsi in una cerchia comunitaria, dove di nuovo la parola "stile" possa ricordare il senso antico perché disposta a significare unitarietà di interessi e di scopi, e dove l'orizzonte infinito possa essere rispecchiamento di una visione globale dell'universalità umana.